

Santiago Nahuel Jofre

LA TUPUNGATINA

Identidades Compartidas

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Director: Leopoldo Guillermo Martí

Mendoza, 2021

1. Índice:

1)	Índice.....	2
2)	Agradecimientos.....	4
3)	Introducción.....	5
4)	Abstract.....	7
5)	Hipótesis, problemas y preguntas de investigación.....	9
6)	Antecedentes.....	10
7)	Metodología.....	11
8)	Materiales.....	12
9)	Marco Teórico.....	14
10)	Justificación.....	17
11)	Objetivos.....	18
12)	Análisis literario e indagación histórica.....	19
12.1.	Versión de Mariano Melgar.....	19
12.2.	Versión recopilada en Chile.....	21
12.3.	Versión recopilada por Alberto Rodríguez.....	24
12.4.	Versión recopilada por Juan Draghi Lucero.	27
12.5.	Versión del dúo Gardel – Razzano.	35
12.6.	Versión de Los Cuatro Huasos.	38
12.7.	Versión de Cantares de la Cañadita.	41
13)	Análisis Musicales.....	44
13.1.	Análisis de la versión musical recopilada por Alberto Rodríguez.	44
13.2.	Análisis de la versión musical recopilada por Juan Draghi Lucero.....	49
13.3.	Análisis de la versión musical recopilación “ <i>Música Popular Chilena 1906-1930</i> ”	54
13.4.	Análisis de la versión musical del dúo Gardel - Razzano.....	58
13.5.	Análisis de la versión musical de Los Cuatro Huasos.....	63
13.6.	Análisis de la versión musical de Cantares de la Cañadita.....	67
14)	Consideraciones finales y Conclusión.....	77
15)	Bibliografía.....	81
16)	Anexos.....	86
16.1.	Partituras completas.....	86
16.2.	Obra propia del estudiante con referencia al trabajo de tesina.....	97

16.3.	Entrevista a M.E.C. Completa.....	99
16.4.	Libretos de Programas radiales por Buenaventura Luna.....	107

2. Agradecimientos:

A Polo Martí, por la libertad para imaginar y la paciencia.

A Pablo Giménez Zumbo, Leticia Duarte, Darío Matta, Roque Cona, Marta Elena Castellino, Oscar de Lima, Raúl Díaz Acevedo, Martín Morales.

Al Colectivo Cultural de Pago en Pago.

A Betty y Jorge, mamá y papá de la primera generación de universitarios de nuestra familia, cinco hermanos graduados de Universidades Públicas y Nacionales.

3. Introducción:

El presente trabajo “La Tupungatina. Identidades Compartidas”; se trata de una investigación musical con aportes históricos y literarios alrededor de una obra: “La Tupungatina”. Conocida popularmente como una Tonada Cuyana de Cristino Tapia pero que cuenta con diferentes versiones en distintos territorios, épocas y adaptaciones a los géneros folklóricos propios de cada país: Argentina, Chile y Perú.

La poesía “Algún día querrá el cielo” es encontrada en *Obras Completas*¹ del poeta peruano Mariano Melgar² y comienza con los versos: “/Algún día querrá el cielo tirano/ Que mis continuos tormentos se acaben, / Y se cumpla aquel adagio que dice: / No hay mal que por bien no venga aunque tarde/”. Las partes siguientes del mismo poema aparecen con el nombre de “La Tirana” o “El Martirio” en canciones (Tonadas Cuyanas) que fueron recopiladas en el *Cancionero Popular Cuyano* de Juan Draghi Lucero³ y “El Martirio” o “La Tirana” en el *Cancionero Cuyano* de Alberto Rodríguez⁴. Las grabaciones encontradas en Chile llevan como título “El Martirio” con versiones de Lucho y Arturo Gatica (1948), Los 4 huasos, Los Nocheros (de Chile), Los Huasos Quincheros, Alberto Rey; éstas últimas en ritmo de tonada chilena y atribuida su recopilación al grupo Los Cuatro Huasos.

La primera versión conocida como “La Tupungatina” es la grabada por Carlos Gardel en 1921, a dúo con José Razzano, donde la autoría se atribuía a los intérpretes, de igual manera que los demás temas grabados por Gardel en esa época⁵. Todas las versiones argentinas que devinieron fueron atribuyéndole la autoría al músico argentino Cristino Tapia, quien la registraría en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores⁶ en 1946, aunque en ocasiones fue ejecutada en programas de radio antes de esta fecha, (Los Manseros del Tulum en los Programas “La Tropilla de Huachi Pampa” y “El Canto Perdido” de Buenaventura Luna)⁷. Algunas grabaciones posteriores son las realizadas por los intérpretes: Osvaldo Pugliese (en 1952, versión en tiempo de Tango), Los troperos de Pampa de Achala, Cacace Aliaga, Los Nuevos Argentinos, Daniel Talquenca, Carlos Vega Pereda, Antonio Tormo, Montuelle Dúo, Ramón Andrada, Grupo Vocal Argentino,

¹ Ver: Melgar. M. 2012. Pág. 406, 7.

² Mariano Lorenzo Melgar Valdiviezo (Arequipa, 10 de agosto de 1790 - Umachiri, 12 de marzo de 1815). fue un poeta y revolucionario independentista peruano.

³ Ver: Draghi Lucero, J. 1938 Pág. 104.

⁴ Ver: Rodríguez, A. 1938.

⁵ Ver: Benedetti, H. 2005 Pág. 54 y 55.

⁶ Ver: www.sadaic.com.

⁷ Ver: Anexo.

Abel Córdoba, Cantares de la Cañadita, Cortez y Ruiz (Del Mismo Palo), Jorge Cafrune, Sisterna Peralta, Ocampo Flores. Todos estos son solistas, dúos o agrupaciones argentinas que grabaron “La Tupungatina” como autoría de Tapia, casi todas como Tonada Cuyana, algunas excepciones en tiempo de Zamba, como es el caso de la versión de Gardel - Razzano.

Aunque escape al objeto de estudio del presente trabajo, y no la abordemos desde el análisis, a continuación quisiéramos destacar otra variante de la obra hallada en Colombia y Panamá.

Por el año 1955, el colombiano Noel Petro la grabó y registró con el nombre “Cabeza de Hacha”. Su versión sería de referencia para una decena de artistas que la grabarían posteriormente; en Colombia Diomedes Díaz (Año 1999, en el disco *Experiencias vividas* con acordeón de Franco Argüelles); en Venezuela Yoli Sandoval (Año 1976, Sello Discolando Records, Usa.); y de Panamá Rubén Blades (en 1983, en el disco *El que las hace las paga* para Fania Records), esta última en una versión de Salsa. Las versiones mencionadas en este párrafo no serán tratadas por el análisis del presente trabajo, puesto que fue necesario hacer un recorte espacio - temporal y reducir la cantidad de obras, priorizando las halladas en los repertorios de Perú, Chile y Argentina.

Palabras clave: Tonada, Tonadas Cuyanas, Música Popular Latinoamericana, La Tupungatina, Folklore, Identidad.

4. Abstract:

"La Tupungatina, Identidades Compartidas" is a musical research with historical and literary contributions in relation to a composition called "La Tupungatina". Popularly known as "Tonada Cuyana" by Cristino Tapia, it has different versions in several territories, times and adaptations to the folk genres of the following countries: Argentina, Chile and Peru.

The poetry "Algún día querrá el cielo" is found in the book "Obras Completas" (Completed Works) by the Peruvian poet Mariano Melgar and begins with the verses: *"/Algún día querrá el cielo tirano/ Que mis continuos tormentos se acaben, / Y se cumpla aquel adagio que dice: / No hay mal que por bien no venga aunque tarde/"*.

The following parts of the same poem appear with the name of "La Tirana" or "El Martirio" in songs (tonadas cuyanas) that were compiled in the "Cancionero Popular Cuyano" by Juan Draghi Lucero and "El Martirio" or "LA Tirana" in the book "Cancionero Cuyano" written by Alberto Rodríguez.

The recordings found in Chile are titled "El Martirio" with versions by Lucho and Arturo Gatica (1948), Los 4 huasos, Los Nocheros (from Chile), Los Huasos Quincheros, Alberto Rey; the latter in the rhythm of a Chilean tonada and their compilation is attributed to the group Los Cuatro Huasos.

The first version known as "La Tupungatina" is the one recorded by Carlos Gardel in 1921, in duet with José Razzano, where the authorship was attributed to the interpreters, in the same way as the other songs recorded by Gardel at that time. All the Argentine versions that became were attributed the authorship to the Argentine musician Cristino Tapia, who would register it in the Argentine Society of Authors and Composers in 1946, although it was sometimes performed on radio programs before this date, (Los Manseros del Tulum in the Programs "La Tropicilla de Huachi Pampa" and "El Canto Perdido" by Buenaventura Luna).

The hypothesis is that "La Tupungatina" and "La Tirana" or "El Martirio" share sufficient identity elements to assert that it is the same song, insofar as they have common musical, literary and historical characteristics.

The problem is, on the one hand, the attribution of this song to the corpus of musical works of Cuyo folklore as its own and authored by the musician Cristino Tapia; and on

the other hand to the compilation work carried out by the compilers of the first half of the 20th century. So that, the need to highlight the complexity of Latin American (or perhaps Iberoamerica) musical identities, their historical and permanent dialogue its complement is posed as a research problem.

This work arises from the concern to demonstrate that pure cultural identities do not exist as such, but rather in the exchange of identity elements. For this purpose we take "La Tupungatina" as an example of what may have been in its origin a popular creation, subjected to constant recreation, recognizing the dynamism and vitality that as a popular creation are intrinsic to it.

What musical and literary aspects have been kept in the different versions and what aspects have been modified? Does the song cross national borders or is it prior to them?

The oldest data we have is that a poetry very similar to "La Tirana" or "El Martirio" was published in the book "Complete Works" by Mariano Melgar with the name "Algún día querrá el cielo". Will it be his own? Could also have made the music?

Keywords: Tonada, Tonadas Cuyanas, Latin American Popular Music, La Tupungatina, Folklore, Identity.

5. Hipótesis, problema y preguntas de investigación:

Nuestra hipótesis es que “La Tupungatina” y “La Tirana” o “El Martirio”, comparten elementos identitarios suficientes como para aseverar que se trata de una misma canción, en tanto y en cuanto tienen características musicales, literarias e históricas comunes entre sí.

El problema es, por un lado, la atribución de esta canción al corpus de obras del folklore cuyano como propia y con autoría del músico Cristino Tapia; y por otra parte al trabajo de recopilación que llevaron adelante los recopiladores de la primera mitad del s. XX. Se plantea como un problema la necesidad de poner en evidencia(s) la complejidad de las identidades musicales latinoamericanas (o quizás iberoamericanas), su histórico y permanente diálogo; su complemento.

Este trabajo surge de la inquietud por demostrar que las identidades culturales puras no existen como tales, sino en el intercambio de elementos identitarios. Para este fin tomamos “La Tupungatina” como ejemplo de lo que puede haber sido en su origen una creación popular, sometida a constante recreación, reconociendo el dinamismo y la vitalidad que como creación popular le son intrínsecos.

¿Qué aspectos musicales y literarios se han mantenido en las versiones y qué aspectos se han modificado? ¿La canción traspasa las fronteras nacionales o es previa a éstas?

El dato más antiguo que tenemos es que una poesía muy parecida a “La Tirana” o “El Martirio”, fue publicada en las *Obras Completas* de Mariano Melgar con el nombre “Algún día querrá el cielo”. ¿Será de su autoría? ¿Melgar pudo haber hecho también la música?

6. Antecedentes:

Entre los antecedentes a este trabajo se encuentra, en primer lugar la obra de los recopiladores Juan Draghi Lucero y Alberto Rodríguez, quienes en sus respectivos cancioneros reunieron, clasificaron y difundieron antiguas Tonadas que guardaban en la memoria ancianos y ancianas nacidas a mediados del s.XIX en las provincias de Cuyo. En segundo lugar, tomamos como antecedente el material inédito de Jorge Segura⁸ *El Folklore Musical de Cuyo*⁹ y los apuntes elaborados por el profesor Leopoldo Martí¹⁰ para la cátedra de Música Popular Argentina¹¹ de la FAD UnCuyo.

Por último, un trabajo preliminar a este es el de Roque Cona¹², quien además de compilar, sistematizar, clasificar y digitalizar antiguas grabaciones de formatos obsoletos, ha realizado una monografía y un compilado de versiones denominado *El Martirio de La Tupungatina*. Se trata de un corpus de versiones de Chile y Argentina sin análisis literario o musical de las obras reunidas.

⁸ Historiador, presidente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, de la Asociación Cuyana de Antropología, del Centro Regional de Estudios Científicos del Folklore, entre otros.

⁹ Ver: Segura, J. 1965. Pág. 45, 6.

¹⁰ Profesor Leopoldo Martí, músico, docente de la UNCuyo y director de este proyecto.

¹¹ Ver: Martí, L. 2004.

¹² Reconocido melómano coleccionista de Música Criolla Argentina residente en Las Heras, Mendoza

7. Metodología:

El abordaje de las obras musicales lo haremos utilizando la metodología de la cátedra Análisis y Morfología Musical¹³, de la Lic. Música Popular de la FAD UNCuyo, que consta de cinco áreas de análisis:

1. Sistema de organización de las alturas.
2. Análisis motivico - temático.
3. Sintaxis o segmentación del discurso.
4. Funciones formales.
5. Esquemas formales o forma global.

El apunte de la Cátedra propone la incorporación de otras áreas al análisis, (...) *“que sin ser parte de la metodología, significan aspectos relevantes para analizar en estas músicas populares: Organología, Análisis de los géneros folklóricos, Texto, Textura”*. (García 2011. Pág. 9, 10).

Además del análisis sintáctico temático de las obras musicales, caracterizaremos las versiones de letras encontradas y compartiremos los hallazgos respecto del posible recorrido geográfico e histórico que tuvieron. Incorporaremos descripciones de cada especie musical a la que fue adaptada la canción y su interpretación.

¹³ Ver: García, M. 2011.

8. Materiales:

Las versiones a analizar son las siguientes:

1. Mariano Melgar (1790-1815 Perú) “Algún día querrá el cielo”.
2. Alberto Rodríguez (1909 Argentina) “La Tirana” o “El Martirio”.
3. Juan Draghi Lucero (1938 “Cancionero Popular Cuyano) “La Tirana o el Martirio.
4. Recopilación del disco Música popular chilena (1906-1930) - Selección de discos 78 rpm. “El Martirio” (1910).
5. Dúo Gardel Razzano (1921 - Argentina) “La Tupungatina”.
6. Los Cuatro Huasos (1959 - Chile) “El Martirio”.
7. Cantares de la Cañadita (1967 - Argentina) “La Tupungatina”.

Para la descripción musical, literaria e histórica trabajaremos con consultas directas e indirectas de material bibliográfico, sonoro, publicaciones de la web y entrevistas a personas especializadas en las diferentes áreas. Tomaremos como fuente de consulta directa y punto de partida los trabajos preliminares mencionados en el capítulo Antecedentes, los cuales citaremos de manera textual en el desarrollo del trabajo.

Otras fuentes de consulta directa serán:

La Revista Musical Chilena, y el disco *Música Popular Chilena 1906 1930*¹⁴. Citas textuales de fragmentos del título: “Esquema de un zig – zag cultural: folklore – “proyección” y viceversa”, del libro *Folklore y Literatura* de Augusto Raul Cortazar¹⁵, y fragmentos de una entrevista realizada a Marta Elena Castellino¹⁶ donde analiza las letras de las versiones¹⁷.

Nos basaremos en el material de investigadores de la obra de Carlos Gardel. Uno de ellos es Fabio Cernuda quien ha investigado al respecto haciendo hincapié en la relación entre Carlos Gardel y las obras de Cristino Tapia. Otro “gardelista” es Hector Benedetti quien en su libro *Gardel en 1912, historia de sus primeras grabaciones*, destaca cómo en los fonogramas de aquellos tiempos era usual la falta de claridad respecto a la autoría de las canciones, tanto así que era común atribuírselas a los intérpretes¹⁸.

¹⁴ Ver: Música Popular Chilena 1906 - 1930. CD 1998.

¹⁵ Ver: Cortazar, R. 1964. Pág. 20, 21, 32, 33, 34 y 35

¹⁶ Prof. Lic. En Letras de la FFL de la UnCuyo y fundadora del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). En 1997 obtuvo su Doctorado en Letras con su tesis: *Realidad, folklore y mito en la narrativa breve de Juan Draghi Lucero*.

¹⁷ Ver: Anexo.

¹⁸ Ver: Benedetti, H. 2005 Pág. 54 y 55.

Entre las fuentes de consulta indirectas se encuentran algunas citas textuales a autores contemporáneos que mencionan testimonios de los viajes de José Zapiola¹⁹ entre Chile y Argentina en las primeras décadas del s. XIX²⁰. Otras citas a Marta Elena Castellino donde parafrasea a Juan Draghi Lucero, Augusto Cortazar o Alberto Rodríguez y citas textuales del prólogo²¹ del *Cancionero Popular Cuyano* escrito por Norma Acordinaro Gil²² donde utiliza paráfrasis y citas textuales a Juan Draghi Lucero.

Entre otras fuentes indirectas con las que elaboramos el presente trabajo se encuentran los aportes de Raúl Díaz Acevedo²³ sobre el conjunto Los Cuatro Huasos escrito por Eugenio y Catalina Rengifo²⁴, y los estudios elaborados por Aurelio Miró Quesada²⁵ sobre la vida y obra de Mariano Melgar, con citas textuales y aportes del investigador.

Acompañaremos el análisis con datos históricos extraídos de artículos web “Día de la Independencia de la República del Perú” publicado por el organismo Convenio Andrés Bello²⁶, cronología de la campaña libertadora²⁷ y el ejército del Gral. San Martín y testimonios del músico y viajero chileno José Zapiola²⁸.

Por último, la obra “La Tupungatina” aparece en el registro de SADAIC²⁹ con fecha 24/01/1946:

/.../ N° de registro 3331 | ISWC T-037002903-0, como “LA TUPUNGATINA”, o “LA TUMGATUCA”, o “CABEZA DE HACHA”, letra y música de CRISTINO TAPIA, editada por EDITORIAL PERROTTI SRL. /.../

¹⁹ José Zapiola Cortés (1802-1885) fue un compositor y político chileno, destacado por su aporte a la cultura de Santiago y su país. Se destaca entre su producción escrita el libro “Recuerdos de treinta años”.

²⁰ Ver: Zapiola, J. 1881.

²¹ Ver: Acordinaro Gil, N. 2014. Pág.: 12, 13, 14, 15 16.

²² Investigadora y escritora mendocina, trabajó junto a Draghi Lucero y escribió el prólogo de la reedición del CPC en 2014.

²³ Músico, Investigador, recopilador chileno entrevistado para el presente trabajo.

²⁴ Ver: Rengifo, E y Rengifo C. 2008. Pág. 27.

²⁵ Ver: Miró Quesada, A. 1978. Pág. 191.

²⁶ La Organización del Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural, es un organismo intergubernamental, con personería jurídica internacional, creado en virtud del Tratado suscrito en Bogotá, el 31 de enero de 1970, sustituido en Madrid en 1990.

²⁷ Ver: Timpanaro, H y Wahl, C. 1998. Pág. 156-168.

²⁸ Ver: Torres Alvarado, R. 2008. Pág. 9.

²⁹ Ver: www.sadaic.com.

9. Marco teórico:

Conceptos y definiciones desde donde nos posicionamos:

Definimos “Lo Popular” desde la perspectiva de Néstor García Canclini³⁰ expuesta en el texto *Ni folklórico ni masivo, ¿Qué es lo popular?*, donde después de exponer que históricamente el campo de los estudios en “Lo Popular” ha estado en manos de antropólogos o de comunicadores, los unos abocados a la lógica del rescate de prácticas tradicionales difundidas por tradición oral y los otros al estudio de los fenómenos de cultura de masas. Aquí Canclini postula que “Lo Popular” es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado. Sostiene que lo popular no es ni lo folklórico ni lo masivo, sino más bien lo “contra-hegemónico”:

/.../¿Qué es, entonces, lo popular? No puede identificarse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales, pre masivos. Ante la caducidad de las concepciones esencialistas de la cultura popular, el enfoque Gramsciano pareció ofrecer la alternativa: lo popular no se definiría a por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico. Quien mejor lo ha dicho es Cirese³¹: La popularidad de un fenómeno debe ser establecida "como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia".
/.../ (García Canclini 1987 Pág. 5).

Definimos el concepto de versión según Coriún Aharonian en *El Concepto de Versión y la Direccionalidad Sociocultural en Música Popular*³²:

/.../He analizado durante años este aspecto – casi tan creativo como el de la composición original mismo -, y he intentado encontrar un término adecuado para definir el estadio medio entre composición original y mera interpretación que existe en mesomúsica pero no en música culta, y que define profundamente el hecho musical que llega a nosotros. No he encontrado otro mejor que versión. Sé que no es el término ideal, pero no creo más adecuado proponer un neologismo.

Reconocido este estadio creativo medio se plantea la comprobación de que es en él que se decide la direccionalidad sociocultural del hecho mesomusical. Porque ocurre – y éste es tema de un trabajo aparte – que los hechos mesomusicales poseen una direccionalidad sociocultural intrínseca derivada de la suma de ¿imponderables? elementos del lenguaje – en lo melódico, en lo armónico, en la rítmica, en la tímbrica, en el fraseo en la emisión de la voz y en la dicción si se trata de canción, etcétera.
/.../ (Aharonian 2007 pág. 127).

Dice Rubén López Cano en *Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana*³³:

³⁰ Ver: García Canclini, N. 1987. Pág. 5.

³¹ Ver: Cirese, A. 1979. Pág. 51.

³² Ver: Aharonian, C. 2007. Pág. 127.

³³ Ver: López Cano. 2012. Pág. 83, 86.

/.../ Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. Es la instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización. El reconocimiento de una canción o tema como versión de otra, en general, supone: 1) que existe por lo menos una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; 2) que la canción se asocia estrechamente con el cantante o banda de esa versión anterior y con su respectiva escena musical; 3) que se construye sobre el tema un particular sentido de pertenencia a ese cantante, banda y/o escena y 4) que la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción./.../ (López Cano 2012 pág. 83)

/.../Todo esto nos habla de una especie de dispersión de “originales” que hace repensar la utilidad de esta noción. Habitualmente, esta dispersión suele ocurrir por: a) versiones simultáneas o la sobreabundancia de versiones que circulan en el mismo espacio-tiempo; b) versiones paralelas o el éxito de versiones diferentes de la misma canción en diferentes zonas geo-culturales;¹⁴ c) versiones intermitentes de una misma canción que van apareciendo a lo largo de un período prolongado de años, cada una teniendo un éxito y público propios; e) cadenas de versiones o versión realizada a partir de otra versión y así sucesivamente de tal modo que la versión de referencia nunca es la misma y el “original” se ha extraviado en la cadena y f) versiones de referencia inexistente cuando un tema ha perdido su origen, se ha convertido en clásico, todo mundo la toca y canta y nadie puede definir cuál es la versión “original” ni hay una versión de referencia clara (como “Las Mañanitas”, “La López Pereyra”, o “Paquito el chocolatero”). /.../ (López Cano 2012 pág. 86).

Para hablar de versiones y originales nos posicionamos desde lo dicho por Juan Pablo Gonzales en el capítulo “Originales Múltiples” de su libro *Pensar la Música desde América Latina*³⁴:

/.../Los conceptos de original, cover y versión denominan prácticas musicales y lecturas sociales que se encuentran en plena discusión en el ámbito de los estudios de música popular en América Latina. El concepto de original resulta relativo cuando una canción exportada por una editorial es conocida en versiones o grabaciones simultáneas por distintos conglomerados de personas. De esta forma prefiero hablar de originales múltiples; /.../ (González 2012 pág. 117).

/.../Desde una perspectiva musical, entonces, la versión genera procesos de reescritura homologables a los desarrollados en el campo literario; como la traducción, la apropiación de narraciones populares, la creación de guiones cinematográficos y comics en base a textos preexistentes. La versión, entonces, se puede entender como una forma de lectura musical al interior de la propia música, lo que genera diálogos intertextuales entre repertorio, géneros y prácticas artísticas diversas. Sin embargo, con Marcianita (-la canción que analiza el autor-) tenemos versión en términos musicales y originales múltiples en términos sociales /.../ (González 2012 pág. 117).

³⁴ Ver: González. J. 2012. Pág. 117

Para hablar de identidad musical tomamos lo dicho por Frith, Simon en su artículo “Música e identidad”³⁵:

/.../ la música creada en un lugar por una razón determinada puede ser apropiada de inmediato en otro lugar por otra razón muy distinta (...) también las personas que la hacen y utilizan por primera vez pueden darle forma, como experiencia la música tiene vida propia. /.../ (Frith 1996 pág. 183).

/.../En síntesis, el argumento que presento aquí se apoya en dos premisas: primero, que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética. /.../ (Frith 1996 pág. 184).

/.../ La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tanta intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo/.../ (Frith 1996 pág. 185).

³⁵ Ver: Frith, S. 1996. Pág. 183, 4, 5.

10. Justificación:

Consideramos importante investigar sobre este tema por diversos motivos: por un lado, la posibilidad de enmarcar lo que conocemos como una obra del género Tonada Cuyana en la música latinoamericana de herencia hispánica y su diálogo histórico con las vertientes poéticas y musicales de Chile, Perú y la Península Ibérica. Es necesario y significativo realizar un aporte a las disciplinas de la interpretación, composición e investigación de la música cuyana con respecto a esta temática y con esta perspectiva.

Por otro lado, es nuestra intención colaborar en poner de manifiesto las expresiones - muchas veces innumerables - de diversas procedencias (regionales, nacionales, latinoamericanas, europeas, africanas, etc.), que confluyen en las músicas y canciones de lo que circula como "cancionero popular cuyano". Asimismo nos ayuda a que podamos concebir muchas de estas expresiones como surgidas a partir de un multi - culturalismo, resultado de complejos fenómenos sociales. Como expresa Albert Recasens en la Introducción del libro *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*³⁶:

.../Así, a diferencia del pensamiento extendido en otro tiempo, entendemos ahora que en el proceso de fijación de los límites que caracterizan una cultura se superponen procesos de altísima complejidad y fuerte tensión étnica e histórica que permiten la transculturación de bienes simbólicos desde un sitio a otro/.../ (Recasens 2010 pág. 15)

³⁶ Ver: Recasens, A. 2010. Pág. 15.

11. Objetivos:

Objetivo General:

- Demostrar los vínculos poético - musicales entre culturas de países latinoamericanos posiblemente involucrados en la gestación de la Tonada Cuyana “La Tupungatina”, atribuida a Cristino Tapia.

Objetivos Específicos:

- Analizar las resultantes sonoras de las versiones más cristalizadas a lo largo de los últimos cien años de “La Tupungatina” y sus contextos artísticos e históricos.
- Comparar los elementos poético-musicales comunes y distintos entre diversas canciones populares sudamericanas que se asemejan a “La Tupungatina”.
- Problematicar la cuestión de las identidades latinoamericanas puras, haciendo hincapié en el intercambio musical entre los países.

12. Análisis literario e indagación histórica. Versiones de la letra.

En este capítulo que lleva por título **Análisis literario e indagación histórica**, versiones de la letra; hemos decidido compilar y organizar el material histórico, biográfico y literario que fuimos hallando durante el proceso de investigación y que respalda al presente trabajo. A cada una de las versiones sumamos fragmentos de los aportes que la Prof. Marta Elena Castellino³⁷ realizó, analizando el poema; y que sumado a otras fuentes nos llevan a tomar posición respecto de los recorridos históricos y geográficos posiblemente transitados por “La Tupungatina”, a lo largo del continente.

12.1. Versión de Mariano Melgar: Algún día querrá el cielo, o Esperanza.

La poesía “Algún día querrá el cielo” o “Esperanza”; fue encontrada en la segunda edición de las *Poesías Completas*³⁸ (2012) de Mariano Melgar³⁹ (pág. 353, 354).

a. Letra:

*Algún día querrá el cielo tirano,
Que mis continuos tormentos se acaben,
Y se cumpla aquel adagio que dice:
“No hay mal que por bien no venga aunque tarde”.
Lágrimas mis tristes ojos derraman,
Porque ellos se han convertido en mares;
Y mi pecho en un abismo de penas,
En donde solo se encuentran pesares.
He de vivir tolerando martirios,
Hasta que mi triste vida se acabe;
Y cuando mi amor no tenga delirios,
Recordaré tu crueldad cobarde.
Ya me voy por esos montes, adiós,
A buscar yerbas de olvido, a dejarte,
Que quizá viéndote ausente podré,
Con la dilación del tiempo, olvidarte.*

b. Datos Biográficos⁴⁰ sobre Mariano Melgar:

Escribe Aurelio Miró Quesada (en adelante A.M.Q.) en *Historia y Leyenda de Mariano Melgar*:

/.../ Mariano Lorenzo Melgar Valdiviezo (Arequipa, 10 de agosto de 1790 - Umachiri, 12 de marzo de 1815). Fue un poeta y revolucionario independentista

³⁷ Entrevista realizada para el presente trabajo. Año 2020. (Disponible en Anexo). Marta Elena Castellino, Prof. Lic. En Letras de la FFL de la UnCuyo y fundadora del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM). En 1997 obtuvo su Doctorado en Letras con su tesis: *Realidad, folklore y mito en la narrativa breve de Juan Draghi Lucero*.

³⁸ Ver: Melgar, M. 2012.

³⁹ Mariano Lorenzo Melgar Valdiviezo (Arequipa, 10 de agosto de 1790 - Umachiri, 12 de marzo de 1815) fue un poeta y revolucionario independentista peruano.

⁴⁰ Ver: Miró Quesada, A. 1978. Pág. 191.

peruano. En el plano literario, es más conocido por haber dado cabida en su creación a los Yaravíes. El tema predominante de su poesía es su amor por Silvia (apelativo de María Santos Corrales), pasión colmada de dolor y despecho. Según muchos críticos, fue el precursor del Romanticismo literario en América y el iniciador de una literatura auténticamente peruana. Participó en la guerra por la independencia del Perú del dominio de España, uniéndose al ejército de Mateo Pumacahua, que lo acogió en calidad de auditor de guerra (1814). Fue tomado prisionero en la batalla de Umachiri y fusilado al día siguiente en el mismo lugar, cuando apenas tenía 24 años de edad. /.../ (Miró Quesada 1978).

c. A cerca del Yaraví, Harawi o Yarabí Arequipeño según A.M.Q.:

/.../ En tiempos de la Colonia, las expresiones musicales incas se fusionaron con las españolas, como parte del proceso de transculturización que vivieron las poblaciones andinas entre los siglos XV y XVI. A las quenás, antaras, pututos y estructuras musicales pentatónicas, se unieron los cantos trovadorescos de los soldados realistas, a menudo acompañados con vihuelas o bandurrias (antecedentes de la guitarra). En Arequipa surgiría, en ese sentido, el Yaraví, castellanización del término quechua Harawi- que significa “poema”. La historiografía musical ubica los primeros rudimentos del Yaraví mestizo en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, en las crónicas de Inca Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala ya se habla del Harawi original, y se le describe como expresiones de todo aquello que significara una pena profunda, tanto individual como colectiva. Esta naturaleza melancólica y quejumbrosa del yaraví se mantuvo en su evolución y desarrollo como género musical en Arequipa, particularmente en las provincias de Cayma, Sachaca y Yanahuara/.../ (Miró Quesada 1978).

Fragmentos extraídos de “Historia y leyenda de Mariano Melgar” (A.M.Q.), texto incorporado a⁴¹ *Poesías Completas* de Mariano Melgar:

Respecto de la circulación de la obra de Melgar:

/.../ t)- Prueba también de su difusión en otros países la da el argentino Juan Alfonso Carrizo, quien en sus *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires 1945, cita una Colección de Yaravíes de Melgar y otros autores, sin fecha, que circulaba en Córdoba y en otros lugares. /.../ (Miró Quesada. pág. 9).

/.../7.- Hay que recordar, también, que los yaravíes de Melgar eran habitualmente improvisados y se cantaban o se acompañaban con la música; por lo que su transmisión oral a través de los años tiene que haber producido variaciones, y aun incorrecciones en los textos escritos. /.../ (Miró Quesada. pág. 16):

/.../ Con todo ello se registra una abundantísima colección de poesías auténticas de Melgar, y fundada o infundadamente a él atribuidas, que permitieron a la Academia Peruana de la Lengua publicar un nutrido volumen con el título de *Poesías completas*. A diferencia de la edición de *Poesías* de 1878, donde, según la «Introducción» de Francisco García Calderón, se prefirió reducir el número a solo 31, por el «especial cuidado de separar todas las obras apócrifas o de dudosa autenticidad», la edición de la Academia ha escogido un sistema contrario. En ella se reúnen 182 composiciones; de las que por cierto, como se aclara en la «Presentación», la mayoría han sido indudablemente escritas por Melgar, otras son muy sólidamente atribuibles, otras por

⁴¹ Ver: Melgar, M. 2012.

fin dudosas, o discutibles, o de otros autores coetáneos, pero que a pesar del riesgo del error tiene el indudable interés de que se hallan dentro del mismo espíritu de Melgar o reflejan el tono literario de una ciudad, un país y una época. /.../ (Miró Quesada. pág. 643, 644 y 645):

d. Nos dice la Prof. Marta Elena Castellino (en adelante M.E.C.):

/.../ Acerca de Melgar: se caracterizó por haber incluido en su obra poética las formas propias de los yaravies prehispánicos de temática sentimental (con lo que podría sumarse también el aporte indígena a los ya mencionados). Su temática predominante es el amor no correspondido, con sus notas de dolor y despecho (lo que se condice perfectamente con lo que expresa esta obra en cuestión). Murió a los 24 y su obra mayormente fue publicada después de su muerte. De formación neoclásica, Melgar cultivó los géneros poéticos clásicos (elegías, sonetos, odas, décimas, etc.), “pero su mayor fama radica en haber adoptado la lírica precolombina o nativa, representada por el harawi o canción de tema amoroso, dando como resultado una auténtica poesía mestiza”. Sus poemas forman parte de muchas antologías poéticas impresas tanto dentro como fuera de su país natal, e incluso cuenta con traducciones en muchos idiomas. En el “Yaraví IV” se refiere a la mujer que lo ha abandonado como “Tirana”. También se refiere al amor como “solicitado martirio”, aunque estas expresiones forman parte de una retórica amorosa de todos los tiempos/.../ (Castellino 2020).

12.2. Versión recopilada en Chile: El Martirio.

La versión a la que hacemos referencia es una recopilación del año 1910 y fue editada en el disco *Música popular chilena (1906-1930) - Selección de discos 78 rpm*⁴².

a. Letra:

*He vivido tolerando un martirio
y jamás pienso mostrarme cobarde
arrastrando una cadena tan fuerte
hasta que mi triste vida se acabe.*

*Lágrimas de mis ojos derraman
y se hallan convertidas en mares
mi vida (ya) es un abismo de penas
a donde solo se encuentran pesares.*

*Ya me voy por esos campos, adiós;
a buscar yerba de olvido y dejarte.
A ver si con esta ausencia pudiera
Con la dilación del tiempo olvidarte.*

*Algún día querrá el cielo tirano
que mis tristes sufrimientos se acaben
cuando (no haiga)⁴³ aquel adagio que dice
no bien que por mal no venga aunque tarde*

b. Desde el Perú a Chile:

⁴²Ver: *Música popular chilena (1906-1930)*. 1998.

⁴³ Inferimos que refiere a la palabra haya del verbo haber.

Accedimos a la presente versión gracias a una entrevista que nos dio Oscar de Lima⁴⁴. El entrevistado nos hace observar que la pronunciación y el modo de entonar del tenor que canta la versión corresponde al habla de un peruano, y la presencia de rasgos musicales propios de la interpretación del género Zamacueca en la misma; a pesar del nombre de la edición fonográfica y su referencia a Chile. De Lima citó al escritor chileno José Zapiola⁴⁵, ya que éste testimonia la llegada de este tipo de danza a Santiago en coincidencia histórica con el retorno a Chile de las tropas del Ejército Libertador desde Perú hacia 1824.⁴⁶

Gracias a estos aportes de Oscar de Lima accedimos a dos trabajos de investigación donde citan el testimonio de José Zapiola: Uno de ellos, escrito por Rodrigo Torres Alvarado; es *“Zamacueca a toda orquesta Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”*⁴⁷.

/.../ Uno de estos testimonios de Zapiola y hasta ahora pieza clave en nuestra historiografía musical para datar el momento y modo de entrada del baile a la sociedad de Santiago (...) dice así: *"Al salir yo... en mi segundo viaje a la República Argentina [marzo de 1824], no se conocía ese baile [la zamacueca]. A mi vuelta [mayo de 1825], ya me encontré con esta novedad"*⁴⁸. El otro testimonio figura en los Recuerdos de treinta años (1810-1840), y agrega: *"Desde entonces, hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música"*⁴⁹, /.../ (T. Alvarado 2008 pág. 10).

Como mencionamos anteriormente, accedimos a otro trabajo de investigación más, donde se hace mención a los testimonios de Jose Zapiola. Se trata de: *“Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX”* de Christian Spencer Espinosa⁵⁰.

/.../ Los inicios de la década del 20 sorprenden a las nacientes repúblicas intentando apoyarse unas a otras para consolidar una independencia continental, lo que se acrecienta con la creación de caminos, correos, periódicos y con el propio intercambio

⁴⁴ Oscar de Lima, Perú. Investigador y difusor de la cultura y la música popular peruana y latinoamericana, con énfasis en los aspectos históricos.

⁴⁵ José Zapiola Cortés (1802-1885) fue un compositor y político chileno, destacado por su aporte a la cultura de Santiago y su país. Se destaca entre su producción escrita el libro “Recuerdos de treinta años”.

⁴⁶ Ver: Timpanaro, H y Wahl, C. 1998. Pág. 156-168.

⁴⁷ Ver: Torres Alvarado, R. 2008. Pág. 9.

⁴⁸ Ver: El Mercurio. 1882. Pág. 2, c.6

⁴⁹ Ver: Zapiola, J. 1881.

⁵⁰ Ver: Spencer Espinosa, C. 2007. Pág. 8.

bélico. Con este escenario las bandas militares chilenas del ejército llamado Expedición Libertadora del Perú parten el 20 de agosto de 1820 a cooperar en la liberación del país vecino. Aunque no existe total claridad sobre este punto, los documentos existentes nos informan que al regresar de este viaje, uno de los batallones –particularmente el Batallón N°4– comandado por el teniente coronel Santiago Sánchez (cuyo Músico Mayor era el peruano mestizo José Bernardo Alzedo), ingresa con una danza hasta entonces desconocida en el país: la zamacueca. La fecha de vuelta a Chile desde Lima de este Ejército se produce hacia 1823 o 1824; el único testimonio existente es el de José Zapiola: “*Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, Marzo de 1824, no se conocía este baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esta novedad. Desde entonces, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas Zamacuecas, notables o ingeniosas por su música que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros*”.⁵¹ /.../ (Espinosa 2007 pág. 8).

c. Cronología posible del viaje:

Cotejando estos datos históricos con los que figuran en el trabajo⁵² realizado por Timpanaro, Horacio y Wahl, Cornelio. 1998. "Cronología sanmartiniana y hechos conexos con las acciones de la independencia americana" en *José de San Martín Libertador de América* de Manrique Zago, encontramos algunas coincidencias con la siguiente cronología:

El ejército libertador Cruzó la cordillera de los Andes, desde Mendoza a Chile en 1817 bajo el Mando de San Martín. Se proclama la Independencia de Chile y este es nombrado General en Jefe del Ejército Expedicionario al Perú, donde desembarcaron en 1820. La independencia del Perú proclamada en 1821 pero las últimas batallas contra los realistas se extienden hasta 1824, y luego de esto el regreso de las tropas a Chile.

Tal como figura en el artículo “Día de la Independencia de la República del Perú” publicado por el organismo Convenio Andrés Bello⁵³.

/.../ En 1820, la Expedición Libertadora procedente de Chile desembarcó en el Perú al mando del general José de San Martín. Este proclamó en Lima la independencia del Estado peruano (1821) y bajo su Protectorado se formó el primer Congreso Constituyente del país. Con la Guerra de Maynas queda pacificado el oriente peruano en 1822. San Martín se ve obligado a retirarse del Perú mientras el flamante estado sostiene una guerra contra los realistas de resultado incierto hasta 1824, año en que tuvieron lugar las campañas de Junín y Ayacucho bajo el mando del Libertador Simón Bolívar. La victoria de Ayacucho concluyó con la capitulación del ejército realista que puso fin al Virreinato del Perú y luego de esto el regreso de las tropas Chile /.../ (Convenio Andrés Bello 2020)⁵⁴.

⁵¹ Ver: Zapiola, José. 1881.

⁵² Ver: Timpanaro, H y Wahl, C. 1998. Pág. 156-168.

⁵³ La Organización del Convenio Andrés Bello de Integración Educativa, Científica, Tecnológica y Cultural, es un organismo intergubernamental, con personería jurídica internacional, creado en virtud del Tratado suscrito en Bogotá, el 31 de enero de 1970, sustituido en Madrid en 1990.

⁵⁴ Ver. “Día de la Independencia de la República del Perú”. 2020.

Por último, el regreso de los soldados que integraron el Ejército Libertador no fue sincrónico. Se conoce la fecha del retorno a Buenos Aires de una de las últimas tropas al mando del Coronel José Félix Bogado el 19 de febrero de 1826 junto a 78 granaderos luego de 14 años de luchas por la independencia.



12.3. Versión recopilada por Alberto Rodríguez: El Martirio o La Tirana.

Recopilación por Alberto Rodríguez (en adelante A.R.) editada en su *Cancionero Cuyano* en 1938, pero la halló en un cuaderno fechada en 1909.⁵⁵

a. Letra:

*He vivido tolerando martirios
y jamás pienso mostrarme cobarde
arrastrando una pesada cadena
hasta que mi triste vida se acabe.
Ya me voy para los campos y adiós
a buscar yerba de olvido y dejarte
a ver si con esta ausencia pudiera
con relación a otro tiempo olvidarte.
Cuando hay a sellado el cielo sin penas
se acabarán mis tormentos tirana
para que te quiera echar si decías
que me has de olvidar muy luego mañana.
Cuando no haya cielo ni agua que digan
se me acabarán mis tormentos tirana
entonces recordarás aunque tarde
todo lo que sufrió mi alma cobarde.*

b. Biografía de A.R.:

A continuación citamos un fragmento de la Biografía de A.R. extraída del sitio web oficial⁵⁶ que contiene toda o buena parte de la obra del músico:

/.../Alberto Rodríguez nació el 12 de julio de 1900, en el barrio de la Media Luna, Guaymallén. Inició su labor artística en 1920 con su conjunto “Orquesta Típica

<<https://convenioandresbello.org/cab/dia-de-la-independencia-de-la-republica-del-peru/#:~:text=En%201820%2C%20la%20Expedici%C3%B3n%20Libertadora,primer%20Congreso%20Constituyente%20del%20pa%C3%ADs>>

⁵⁵ Ver: Rodríguez, A. 1989.

⁵⁶ Ver: www.arfolkloredecuyo.com.ar.

Buenos Aires”, primera orquesta de tango de Mendoza. Por estos años, comienza su labor de recopilación e investigación del folklore musical, literario y coreográfico de la región de Cuyo. En los años 1927 y 1931, viaja con esta orquesta a Chile, Bolivia y Perú, llevando repertorios de antiguos tangos. En Chile actuó en Teatros de Valparaíso, Santiago, Iquique, Talca, Arica. También en Radio “El Mercurio” en Santiago de Chile. En 1927 compartió escenarios con el famoso Conjunto Folklórico Chileno “Los Cuatro Huasos”. Allí estableció las primeras observaciones y comparaciones acerca de las cuecas y tonadas chilenas. En 1932, junto a poetas, escritores y músicos mendocinos funda la Sociedad Nativa, que tenía como objetivo la defensa del acervo literario y musical anónimo de Cuyo. En 1933 llega a Buenos Aires con la “Compañía de Arte Nativo”, integrada, por músicos, bailarines y cantores. En aquel momento llevó consigo la primera colección musical y literaria del folklore cuyano anónimo popular, desconocida hasta entonces en Buenos Aires. Conoció personalmente al Dr. Ricardo Rojas, Rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires y al musicólogo Carlos Vega, quienes le pidieron que cediera el material colectado y que ampliara y terminara esta tarea de investigación hasta el momento única en el área de la música y danza regional, para ser incorporada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Esta tarea de investigación de campo, se prolongó hasta 1938, cuando se publicó la primera edición del libro “Cancionero Cuyano”, único en su género en la región. /.../ ⁵⁷

c. El Martirio o La Tirana, historia⁵⁸ de la recopilación de la obra por A.R.:

Dicha recopilación está acompañada por una historia que A.R. cuenta en *Cancionero Cuyano*:

/.../La Tirana o El Martirio fue cantada por los paisanos mendocinos tomada de horas de dolor y de lucha en los fortines. Sus antecedentes más remotos la ubican a fines del siglo XIX. La cantaba y la popularizó Julia Avecilla, con su hermana. Vivían en el Departamento de San Carlos, Mendoza, en la Calle Los Chinos, del distrito Tres Esquinas. Conformaban un dúo excelente, conocidas popularmente como Las Avecilla. La escuché cantar por ellas, siendo niño. Bien pronto se extendió, y estuvo en boca de los mejores cantores populares de la época. Fermín Lucero, sanjuanino nacido en 1883, cantor, músico y apasionado cultor de nuestro folklore musical entre 1910 a 1940, cantaba esta tonada en dúo con García del Carril. Los versos están consignados en un viejo cuaderno fechado en 1909. García del Carril decía conocer esta Tonada, con el nombre de la Cortada. También la cantaba Don Pedro López Moyano, mendocino del año 1886, cantor guitarrista, quien se la dictó con la versión musical correspondiente a Alberto Rodríguez. López Moyano la conocía desde niño. Sostenía que era muy cantada en el Departamento de San Carlos, con el nombre de La Tirana o El Martirio. Siempre escuchó decir a viejos cantores que la Tonada era sancarlina. La misma aseveración la hacía Don Enrique Sánchez, hombre culto, conocedor y cultor de las tonadas tradicionales. Aseguraba haberla escuchado cantar a las hermanas Avecilla, en el Distrito de Tres Esquinas, en San Carlos/.../ (Rodríguez 1938).

d. Letra de otras versiones recopiladas⁵⁹ por A.R.:

⁵⁷ Ver: www.arfolkloredecuyo.com.ar

⁵⁸ Ver: www.arfolkloredecuyo.com.ar

⁵⁹ Ver: Rodríguez, A. 1989.

A continuación citamos parte de la vasta información que acompaña la presente recopilación realizada por A.R. (disponible en el sitio web⁶⁰), en referencia a diferentes versiones de la letra y varios intérpretes que la cantaron a lo largo del tiempo:

/.../

*He vivido tolerando martirios
y jamás pienso mostrarme cobarde
arrastrando una pesada cadena
hasta que mi triste vida se acabe.
Ya me voy para los campos y adiós
a buscar yerba de olvido y dejarte
a ver si con esta ausencia pudiera
con relación a otro tiempo olvidarte.
Cuando hay a sellado el cielo sin penas
se acabarán mis tormentos tirana
para que te quiera echar si decías
que me has de olvidar muy luego mañana.
Cuando no haya cielo ni agua que digan
se me acabarán mis tormentos tirana
entonces recordarás aunque tarde
todo lo que sufrió mi alma cobarde.*

Entre las muchísimas dedicatorias aplicadas a esta tonada, casi todas producto de la improvisación, hay una de Don Luis Quintana, residente de la localidad de Fray Luis Beltrán, Departamento de San Martín, Mendoza. En el año 1930, cantando esta Tonada me dictó este cogollo:

*Amigo...viva y adiós
el amor es muy bonito y es cierto
mientras no hay un desacuerdo
en la vida no cause tormento*

*Otro Cogollo:
Reciba usted Don..., que dicen
dígle a su regalona, me han d icho
que usted no gobierna nada, qué dicen
que ella es la gobernadora me han dicho.*

*I Estrofa
He vivido tolerando martirios
y jamás pienso mostrarme cobarde
arrastrando una pesada cadena
hasta que mi triste vida se acabe.*

(BIS EN LOS DOS ÚLTIMOS VERSOS)

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

⁶⁰ Ver: www.arfolkloredecuyo.com.ar

(BIS EN LOS DOS ÚLTIMOS VERSOS)

III Estrofa

*Cuando haya sellado el cielo sin penas
se acabarán mis tormentos tirana
para que te quiera echar si decías
que me has de olvidar muy luego mañana.*

(BIS EN LOS DOS ÚLTIMOS VERSOS)

IV Estrofa

*Cuando no haya cielo ni agua que digan
se me acabarán mis tormentos tirana
entonces recordarás aunque tarde
todo lo que sufrió mi alma cobarde.*

(BIS EN LOS DOS ÚLTIMOS VERSOS)

/.../ (Rodríguez 1938).

e. Analiza M.E.C. sobre esta versión:

/.../ En lo dicho anteriormente podría encontrarse la explicación del nombre “La Tupungatina”, debido a la difusión de esta tonada en el Valle de Uco. En cuanto a “La Tirana” o “El Martirio”, permite ubicarla dentro de la clasificación que realiza Juan Antonio Carrizo de la lírica popular argentina dentro del sector que denomina “Quejas y reproches” o bien “Penas y desconsuelo”. Alberto Rodríguez habla de una composición de “amor y dolor en los fortines”, expresión ambigua y que puede referirse al lugar donde se la cantaba, pero no guarda relación con el contenido. El título es claro y transparente: hace referencia a la necesidad de apartarse de la mujer amada que ejerce su tiranía sobre el alma del enamorado causándole gran dolor (martirio). Pienso que esos son las denominaciones más tradicionales, antiguas y que “La Tupungatina” es el nombre que tomó en Mendoza, donde se popularizó en el Valle de Uco, como decíamos/.../ (Castellino 2020).

12.4. Versión recopilada por Juan Draghi Lucero: La Tirana o El Martirio.

Recopilación por Juan Draghi Lucero (en adelante J.D.L.) editada en Cancionero Popular Cuyano en 1938.⁶¹

a. Letra:

*He vivido tolerando martirios
y jamás pensé mostrarme cobarde,
arrastrando unas pesadas cadenas
hasta que mi triste vida... se acabe.*

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

⁶¹ Ver: Draghi Lucero, J. 1992. Pág. 104.

*A ver si con esta ausencia pudiera,
con relación a otro tiempo olvidarte.*

*Cuando halla sellado el cielo, mis penas
Se acabarán mis tormentos... tirana
Para qué te quiero ahora, si dices
que me hais de olvidar muy luego mañana.*

*Para qué te quiero ahora, si dices
que me hais de olvidar muy luego mañana.*

*Cuando no halle cielo, ni agua que digan
Se acabarán mis tormentos, tirana
entonces recordaras, aunque tarde
todo lo que sufre mi alma cobarde.*

*Entonces recordaras, aunque tarde
todo lo que sufre mi alma cobarde.*

J.D.L. acompaña la publicación de la letra con el siguiente texto: “*Muy Popular en Mendoza, hasta 1920. Se menciona a unas Srtas. Avecillas de Tunuyán (Mza.) como autoras de esta preciosa singular tonada*”. (Draghi Lucero, J. 1938 pág. 104).

b. Acerca de quien fue J.D.L.:

Del prólogo de la reedición Antología⁶² del año 2014, por Norma Acordinaro Gil⁶³.

/.../ Puede decirse que fue pensador, historiador, escritor, autor de poemas, canciones, novelas, cuentos, obras para teatro, obra que se cristalizó en una larga lista de libros, pero sobre todo fue un infatigable investigador de las raíces de América. Un hombre que se dedicó a las letras y a la historia con la misma pasión que puso en el cultivo de la tierra y en la apicultura.

Trabajó desde niño, por ser hijo mayor y haber perdido a su padre, quien era un instruido inmigrante italiano, constructor de carruajes y máquinas agrícolas. Desde temprana edad lo habían mandado a estudiar idiomas y violín. Cursaba el segundo grado de entonces (tercero de escolarización primaria) cuando la fatalidad llegó a su hogar, y se vieron obligados a ir poco a poco vendiendo pertenencias para subsistir, yendo cuesta abajo por el camino de la pobreza. Solo les quedó un carro con el cual su madre – con los niños pequeños aun – se asoció a un criollo jarillero, con quien Juan se internaba en los campos por dos o tres días, hasta completar la carga.

Este hombre era dueño de una memoria prodigiosa, y para acortar las largas noches de soledad, le contaba a la luz del fuego, única lumbre que iluminaba la oscura noche de una criatura sin infancia, todo lo que atesoraba en su memoria. Así el niño fue nutriendo su ansiedad de saber con aquella literatura trasplantada a Cuyo desde la Península Ibérica, mezcla de la antigua España Castellana y de las fantasías andaluzas impregnadas por los árabes, los llamados moros. Letras anónimas de tonadas, coplas,

⁶²Ver: Acordinaro Gil, N. 2014. Pág. 13, 14, 15, 16.

⁶³ Investigadora y escritora mendocina, trabajó junto a Draghi Lucero y escribió el prólogo de la reedición del CPC en 2014.

romances, villancicos, refranes y adivinanzas, conservadas por los campesinos del siglo XIX, que nos enseñaron en el siglo siguiente nuestras tías y abuelos criollos.

Juan se fue acostumbrando a escribir casi en la oscuridad, ya que sus primeros apuntes fueron tomados a la orilla de los fogones, en papel de envoltorio que conseguía en los almacenes. Estos episodios de su sacrificada vida de niño los volcó en una de sus narraciones, “La Bandera Argentina de mi Madre”. Muy joven dio ya muestras de su capacidad literaria, comenzó a trabajar en periódicos y revistas. /.../ (Acordinaro Gil 2014 Pág. 12, 13).

Hemos citado de manera textual estas palabras de Norma Acordinaro alusivas a J.D.L para tomar dimensión de su incalculable aporte a la construcción del relato histórico y para dar marco a las deducciones que hacemos respecto del recorrido de la obra en cuestión. Tal cómo Acordinaro señala a continuación:

/.../ Fue un incansable investigador de documentos, recorrió archivos de un extremo a otro de América, ahondando su indagación en Santiago de Chile, para poder reconstruir la fundación de las provincias cuyanas. Así aportó un caudal incomparable de transcripciones de fuentes que han sido básicas para los buceadores de la historia, reunidos bajo el título “Fuente Americana de la Historia Argentina”. Demostrando que Mendoza es una de las ciudades más antiguas del país y que formaba parte de un plan estratégico de avance colonizador hacia el Sur del continente que vinculaba Santiago de Chile y Cuzco, todo lo cual está explicado en su trabajo “La fundación de Mendoza y la ruta del mar del Norte”. Logró el rescate y copia de las “Actas capitulares de Mendoza”, tarea que fuera encomendada por la Academia Nacional de Historia, en el marco de un plan de reorganización de los archivos provinciales y de la Ley Orgánica de Archivos Históricos, impulsados por Ricardo Levene.

Escribió duras críticas a la esclavitud de los huarpes, a quienes los españoles ya habían vendido o alquilado en Chile desde el siglo XVI, al no poder dominar a los araucanos. Y diezmados estos, la esclavitud de los negros y su continuidad cuando – ya supuestamente – había sido abolida, lo que sostiene con documentos oficiales y periódicos donde se publicaba la venta de seres humanos, ya avanzado el siglo XIX. Como también criticó los largos de años de guerras civiles, con incorporación forzosa de tantas generaciones perdidas de hombres y jóvenes y la durísima vida de las mujeres, quienes debieron asumir toda clase de trabajos y adversidades para criar a sus hijos. /.../ (Acordinaro Gil 2014 Pág. 14, 15, 16).

c. Acerca del Cancionero Popular Cuyano:

Según el prólogo de la reedición Antología del año 2014, por Norma Acordinaro Gil.

/.../El presente cancionero no se trata solo de una recopilación de canciones, con la correspondiente cita de quién las dictó y en qué lugar. Es mucho más que eso. Tanto que al pretender presentarlo no alcanzan las palabras para transmitir con justeza la profundidad de conocimientos y sentimientos que contiene.

La edición original que apareció como parte de las publicaciones de los Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo – como también la de 1992 – incluye ocho estudios realizados por Don Juan: “Ubicación de la tierra”, “Ubicación en la historia”, “Pasión y clima folklórico de cuyo”, “Discusión”, “Material español”, “Material Hispano Americano”, “La Escuela Criollista”, “Medida pasional del Criollismo Cuyano”. El material recopilado comprende: romances (aquellas piezas españolas que el pueblo americano ha modificado “con una labor de depuración y de síntesis que

puede tildarse de criollista, hasta dejarlas a su gusto”); tonadas (reunidas según sus temáticas: “amorosas”, “tristes”, “alegres, burlescas y satíricas”, “sagradas”, “noticieras”, “de doble intención o simbólicas”, “históricas”, y “de celebraciones” que incluyen “brindis y cogollos”); versos cortos dichos; cantos infantiles, composiciones coreográficas; adivinanzas, refranes y partituras musicales. La mayoría de estos fueron reproducidos en la reedición de 1992, a excepción de las partituras.

(...)

En los estudios preliminares don Juan nos habla de la Precolombia y sus culturas ancestrales, del nacimiento de América y la gestación de las naciones, los orígenes de Cuyo compuesto por provincias fundacionales de lo que sería luego la república Argentina. Así nos dice “...*vemos levantarse de entre las tinieblas de la historia una realidad de tres Américas tangibles. Es la América de las cordilleras, andícola, con realidad prehistórica, es la América de los llanos, patria del criollo representativo, y es la América de las selvas, siempre virgen y huidiza. Estas tres Américas se rigen por el imperativo del volumen. Es siempre el volumen lo que impera, y tanto, que entra en lucha con la sensibilidad occidental...*”

Para comprender el origen del canto nativo realiza en los estudios previos un minucioso análisis de los aspectos geográficos, políticos, económicos y sociales, no solo de la región cuyana, sino también del continente. Precolombia dormía un sueño del que bruscamente despertó por Occidente (...) *ante el estruendo de las armas de retrocarga, la codicia y el engaño, por lo que un puñado de hombres vencieron a miles y miles de habitantes desde Centroamérica (...) más de medio siglo tardaron en llegar al productivo Cuyum, con la dependencia insoslayable de la conducción de agua para regadío.*

La recopilación y el estudio de la riqueza literaria – musical que don Juan hizo, fue en épocas en que no era comprendida ni valorada, salvo por unos pocos que, como él, advertían que se trataba de verdaderos poetas iletrados. Pasarían muchas décadas para que comenzara a ser apreciada, porque fue contundente el daño causado por la sentencia de quienes denostaron a la tonada como “cosa de pobres, de boliches, de borrachos”, a lo cual se le agregó la recriminación de que era música triste y llorona. A ello respondió don Juan que si la música y sus cantares expresan el sentir de cada época y lugar, está claro que era triste la vida de estas pequeñas poblaciones insertadas en vastos campos que se extendían hasta donde la presencia del agua se los permitía. Pueblos y seres alejados del puerto de Buenos Aires y, aunque apoca distancia del puerto de Chile, separados en invierno por la infranqueable cordillera de los Andes en la porción que representa las máximas alturas del continente. Aun así, fue intenso el comercio de Cuyo con Chile, en la temporada estival, de ganado en pie todos sus derivados (cuero, grasa, charqui), lo que permitió que llegaran las novedades de Valparaíso.

Interminables se hacían las distancias hacia el litoral para poder comercializar los productos de la hacendosa industria casera: vinos, pasas de uva, aceite de oliva, frutas secas, dulces. Las travesías no solo eran muy largas, sino demás peligrosas, por los asaltos en el camino, el viento frío que el fuego amenguaba, pero que en lo posible se evitaba para no ser descubiertos, luego los calores calcinantes y la falta de agua. Así lo expresan las tristes tonadas de las despedidas, eran meses de ausentarse, en los que al hombre lo asechaba la duda el engaño de la mujer y a ella el temor de que se enamorara de otra o que pereciera en el camino. Sobraban motivos para despedir a los troperos con comilonas y bailes, con rezos y ruegos de buen viaje. Y, si se tenía la suerte de volver, agradecer con festejos y rosarios.

Los sufridos y valientes conductores de carretas y arrias de mulas cargueras, no solo iniciaron la actividad de importación y exportación. Son también quienes llevaron y trajeron canciones y coplas populares desde y hasta pueblos recónditos. /.../ (Acordinaro Gil 2014 Pág. 18, 19, 20, 21, 22, 23).

/.../ Los soldados también llevaron y trajeron canciones y danzas, entre ellas los “cielitos” que fueron difundidas por el ejército de Los Andes. En la tonada cuyana aparece la sed repetidamente. Sed de agua y sed de amor. Las ciudades de Mendoza, San Juan, San Luis y La Rioja están separadas por largas distancias de secano agreste. Los puesteros o crianceros, según como se los llama en diferentes lugares, se ubicaban muy distantes entre sí para que sus majadas se pudieran alimentar sin producir “peladeros”. Ellos sabían, por instinto o por sabiduría, lo que ahora diríamos que es mantener el equilibrio ecológico. Así los mozos debían recorrer largas distancias, para ir a un poblado a buscar mercancías, o una mejor “changa” cuando el puesto andaba en la mala, o cuando andaban escapando de la Comisión Militar que los incorporaba a los batallones.

En esos andares solitarios, el fantasma de la sed era muy temido. Solía llegarse a un rancho con los últimos alientos, ansioso por un traguito de agua para calmar la sed que produce el aire seco y el sol implacable de Cuyo. Calmada la sed del líquido, se hacía presente la del amor, tal como lo expresan los cantares líricos de los mozos:

*“¿Sabes tú lo que es amar?
¿Sabes tú lo que es sufrir?
Fuego en el alma sentir
y no poder apagar.
Y en continuo delirar
sucumbir al desconsuelo
luchar con ardiente anhelo
y soñar un imposible...”*

O el espíritu selecto que nos regaló este cogollo popular en Cuyo y Chile:

*“Llora corazón, llorá
llora si tienes por qué,
que no es delito en el hombre
llorar por una mujer”.*

Otras tonadas y dichos expresan, en cambio, la explotación y el maltrato de mujeres y niños; estos por tener que hacer duros trabajos desde temprana edad, y ellas por la violencia física de la que fueron víctimas, aun por aquellos mismos que sucumbían por su amor.

La mujer cuyana antiguamente fue autora, cantora y ejecutora de guitarra y arpa criolla. El hombre no solo la fue desplazando, sino que además al interpretar tonadas compuestas por mujeres fue modificando las letras que se referían al engaño masculino. Como la famosa:

*“Quien te amaba ya se va
¡Ya se va tu aborrecida!
Supuesto que otra es venida
a verte nunca vendré
se acabarán tus tormentos”*

según fuente de 1874; más conocida por su versión:

*“Quien te amaba ya se va
supuesto que otro es venido
Se acabaron tus tormentos
¡Ya se va tu aborrecido!”*

Recopilada por Juan Draghi Lucero en 1927.

Ya dijimos que fue larga y fatigosa la tarea del investigador, desde aquel niño con sus primeras anotaciones al hombre que defendió la poesía campesina ante los círculos que la enjuiciaban. *“He tenido la paciencia de llevar gente ‘culta’ a ver y oír la poesía campesina en su medio, y he certificado un divorcio insalvable. Los ‘cultos’ han acusado de ‘borrachos’ al documento viviente representado (guitarreros, cantores y mudancistas) aunque estos no hayan probado una gota de vino... Tienes que morir y ser ventadas tus cenizas criollo, para que te lloren los descendientes de los que te despreciaron”*.

Mantuvo intactas en la tarea no solo su pasión por investigar, sino también su admiración por las *“hablas resollantes de los volúmenes americanos”*. Cuántas veces nos dijo que anduvo leguas por campos y serranías en busca de alguna viejita que guardaba tesoros en su memoria, y lo recibió una mujer enlutada, diciendo *“hace una semana murió”*. Y con ella un caudal irrecuperable. /.../ (Acordinaro Gil 2014 Pág. 18, 19, 20, 21, 22, 23).

Remitimos a estos textos posicionándonos desde la necesidad de su presencia en párrafos completos (o casi completos) dentro de nuestro trabajo. Puesto que referencian la vida y obra de una persona que se dedicó tesoneramente a estudiar y difundir el patrimonio literario y musical de la tradición cuyana y a su vez la historia que lo une con otros pueblos. Además que inspiran y esclarecen un posible recorrido geográfico e histórico de nuestro objeto de estudio.

Dice M.E.C. respecto de J.D.L:

/.../Juan Draghi Lucero, en su Cancionero popular cuyano editado en 1997 por Ediciones del Canto Rodado (que es una ampliación del monumental cancionero popular cuyano de 1938), incluye “La Tirana o el Martirio” en dos versiones y agrega como nota de contenido: *“Muy popular en Mendoza hasta 1920. Se menciona a unas Srtas. Avecilla de Tunuyán (Mendoza) como autoras de esta preciosa y singular tonada”*. Indudablemente el dato no es certero en cuanto a la creación de la obra, pero quizá sí en cuanto a su divulgación, porque Alberto Rodríguez precisa que *“La cantaba y la popularizó Julia Avecilla, con su hermana. Vivían en el Departamento de San Carlos, Mendoza, en la Calle Los Chinos, del distrito Tres Esquinas. Conformaban un dúo excelente, conocidas popularmente como Las Avecilla. La escuché cantar por ellas, siendo niño. Bien pronto se extendió, y estuvo en boca de los mejores cantores populares de la época”*. En suma, la experiencia de Draghi puede haber sido similar a la de Rodríguez. Rodríguez agrega otros datos interesantes que seguro conocés: que era muy popular en Mendoza hacia fines del XIX; que figura en un viejo cuaderno fechado en 1909; que García del Carril decía conocer esta Tonada, con el nombre de la Cortada. Y agrega: *“También la cantaba Don Pedro López Moyano, mendocino del año 1886, cantor guitarrista, quien se la dictó con la versión musical correspondiente a Alberto Rodríguez. López Moyano la conocía desde niño. Sostenía que era muy cantada en el Departamento de San Carlos, con el nombre de La Tirana o El Martirio. Siempre escuchó decir a viejos cantores que la Tonada era sancarlina. La misma aseveración la hacía Don Enrique Sánchez, hombre culto, conocedor y cultor de las tonadas tradicionales. Aseguraba haberla escuchado cantar a las hermanas Avecilla, en el Distrito de Tres Esquinas, en San Carlos”* /.../ (Castellino 2020).

Al consultar a M.E.C. sobre qué pudo saber J.D.L. respecto a la pertenencia de esta obra a los cancioneros de otras regiones y o países nos responde:

/.../ Draghi, en el “Prólogo” a su Cancionero... (1938) valora la confluencia de culturas que constituye el basamento de nuestra nacionalidad, esa “universalidad en lo regional”, a partir de la invasión musulmana que enriquece notablemente la cultura hispana con el aporte oriental. A la vez, los españoles traen a América ese enorme caudal, que poco a poco se fue acriollando. Ese aporte hispánico es fundamental, pero no desconoce Draghi la posibilidad de un intercambio, de un camino de ida y vuelta: *“Es realmente aventurado sostener en forma rotunda la procedencia de tal o cual composición. Cuando, siguiendo la ruta bibliográfica, se la atribuimos a España, se olvida que hay más de tres siglos de vida indocriolla que deben ser pesados en la balanza. Los huecos enormes de la historia colonial americana permiten muchas suposiciones fundadas al margen de la bibliografía”*. Más adelante agrega: *“No debe olvidarse a la América productora. No hay ninguna razón para suponer que España no exportase arte criollo a la metrópoli”*. En: Cancionero popular cuyano (1938): XLVII y XLIX). Distingue luego un aporte que denomina “hispano-criollo” y que tiene como indiscutible centro de irradiación a Lima, la Lima colonial de los Virreyes, pero también la de Tahuantinsuyu, centro del poderío incaico. Debido a esta peculiarísima situación, señala Draghi, “[...] el hervidero hispano-criollo tuvo formas realmente definidas con el ensamble del mundo europeo e indoamericano” (XLVII). Allí se recibían las novedades de España y adquirían clima americano, con lo que el material importado se acriolló definitivamente. Para completar el cuadro de las influencias que actúan sobre el folklore cuyano, es necesario destacar la estrecha vinculación que hasta el siglo pasado existió entre nuestro país y la vecina República de Chile. Al caracterizar nuestras tradiciones, destaca Draghi su originalidad cuyana *“con un innegable tinte chileno”*, ya que desde el período hispánico se dio una importante interrelación con Chile, lo que podría constituir una vía (la del Pacífico) por la que la composición de Melgar, que aparece como la más antigua. Acerca de cómo la composición de un autor “culto” o letrado llega a popularizarse y a olvidar a su autor, el folklorólogo argentino Augusto Cortazar expone la teoría “del zigzag”⁶⁴, y también Draghi, hablando de Juan Gualberto Godoy, expone una idea similar, cuando afirma que es *“el poeta que estructura el porvenir de la musa popular. Es muy posible que buena parte de este Cancionero haya salido originariamente de su pluma genial”* (CVIII).” /.../ (Castellino 2020).

Cuando consultamos a M.E.C. respecto del conocimiento que J.D.L. pudo haber tenido sobre la pertenencia de esta poesía a las “Obras Completas” de Mariano Melgar, agrega:

/.../ No creo que Draghi estuviera al tanto en forma puntual de ese dato, aunque no negaba la posibilidad de que obras de autores conocidos se hubieran folklorizado y perduraran olvidadas de su autor original. /.../ (Castellino 2020).

M.E.C. nos ofrece algunas apreciaciones técnicas a modo de análisis complementario de ese trabajo, a continuación algunas de sus observaciones referidas a un posible origen del poema:

/.../ Los versos en todas las versiones son predominantemente endecasílabos (de once sílabas). Ahora bien, la lírica popular hispánica cultiva casi con exclusividad el verso

⁶⁴ Ver: Cortazar, R. 1964. Pág. 20, 21, 32, 33, 34 y 35.

octosílabo, mientras que los versos largos o de arte mayor, como el endecasílabo o el alejandrino caracterizan la lírica denominada “cultura”. Esto podría avalar la hipótesis de que la composición es popularización de un poema de autor conocido cuyo nombre se olvidó en el devenir de la difusión en el tiempo y la geografía. La rima, sin embargo, es asonante a/e (coincidencia solo en las vocales, en los versos pares), lo que es rasgo distintivo de la lírica popular hispánica, aunque en Hispanoamérica se prefirió la consonancia (como se ve en las coplas populares y posiblemente también en la poesía gaucha, a juzgar por los testimonios gauchescos). Otra paradoja que planea esta composición desde lo formal. La versión de Draghi de 1997 aparece dividida en estrofas de cuatro versos (cuatro) y tres de dos versos que podrían oficiar como estribillo. En cuanto a las otras versiones, si bien en la transcripción no conserva división en estrofas, por la puntuación y el sentido podrían verse como una suma de coplas (es decir, de estrofas de cuatro versos), la forma más típica del folklore argentino. /.../ (Castellino 2020).

/.../ Acerca de la preferencia por formas “culteranas” dentro de la lírica popular hispanoamericana, podemos decir que la conquista y colonización de América se produce en los siglos XVI y XVII, cuando en la Península se encontraba vigente el movimiento denominado “Barroco”, que busca la artificiosidad y las formas recargadas y complejas. En literatura el barroco incluye dos tendencias: el culteranismo, caracterizado por el uso de formas poéticas de difícil comprensión, basadas en abundantes y complicadas metáforas, un lenguaje de sintaxis latinizante y un vocabulario rico en oscuros cultismos y el conceptismo, caracterizado por el uso de formas poéticas basadas en la asociación ingeniosa y rebuscada de conceptos. (...) Por su parte, Carlos Magis reconoce los siguientes rasgos de influencia culta:

- el acusado conceptismo que es la base de buena parte de los procedimientos característicos del género (reiteraciones, paralelismos, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras, etc).
- el gusto por locuciones consagradas poéticamente (frases sobre situaciones espaciales o temporales, fórmulas alocutivas, designaciones del ser amado).
- el uso frecuente de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas, etc.).
- la importancia estructural y expresiva del estribillo.
- el vocabulario sensiblemente aristocrático.

Me llama la atención la expresión “*Ya me voy por esos montes, adiós, / A buscar yerbas de olvido, a dejarte*” (Melgar) porque es muy frecuente en la poesía popular: “*A los campos me iré...*”; “*A los desiertos me iré...*” son algunas formulaciones análogas. Draghi consigna la siguiente:

*Vida mía, ya me voy
por los campos suspirando
cuando me acuerde de ti
me consolaré llorando.*

*A los desiertos me iré
a llorar mi soledad;
ya no te seré molesto
y no volveré jamás (CPC, 115).*

Alberto Rodríguez consigna una versión que puede ser variante de la anteriormente citada, bajo el título de “A los desiertos me iré”. De ella nos dice:

“Jacinto Arce Quinteros, mendocino, nacido en el año 1861, me dijo haberla aprendido cuando muchacho a su tío don Gregorio Quinteros, cantor y músico que fue muy popular allá por los años 1865 a 1880, quien atribuye su paternidad a don Nicolás Villanueva, joven romántico, apasionado y sentimental que cultivó las musas dentro de la escuela lírica de Echeverría y que por los años 65 al 80 llegó a destacarse en Mendoza” (Cancionero Cuyano: 39).

Y agrega: *“Es una de las más antiguas tonadas que registra el acervo tradicional de Cuyo [...] la risa despechada de un amante mal correspondido que se va a los desiertos a llorar su soledad” (Cancionero cuyano: 72).* Su letra es la siguiente:

*A los desiertos me iré
a llorar mi soledad,
entre mi infelicidad
tu ingratitud lloraré,
allí me consumiré
sin la menor esperanza [...] (CC, 72).*

La idea de soledad asociada a los “campos” reaparece en muchos otros cantares: *“Se va y se va / por los campos suspirando... / En compañía de las aves / me consolaré llorando” (CPC, 21).* O *“Triste me voy a los campos / por momentos y por horas, / a ver si encuentro la prenda / que mi corazón adora” (CPC, 66).*

Esta idea constituye la base común a todas las versiones y parece netamente popular. En un análisis un poco más detallado de cada una de las versiones, me parece advertir en la de Melgar algo así como el engarce expresiones de tipo popular, como el refrán “No hay mal...” o la ya mencionada frase “yo me voy por esos montes” que reelabora el “a los desiertos me iré...”, junto a otros recursos que se pueden considerar como más propios de la lírica culta como la asociación de ojos llorosos con “mares” siguiendo el procedimiento de identificación característico de la metáfora, del mismo modo que la identificación del dolor profundo con un “abismo”. La isotopía del dolor: tormentos, penas, pesares, martirios, triste vida, etc., refuerza hiperbólicamente la intensidad del sufrimiento. En la parte final se insiste en la dialéctica recuerdo / olvido, junto con la antítesis vida / muerte.

En la versión de Rodríguez (la 2º) el comienzo es similar, lo que llama la atención es que la “cobardía” no se refiere a la crueldad de la amada sino al amante, con la exigencia de no mostrarse “cobarde”, es decir, como la necesidad de hombría, de soportar con entereza el desencanto amoroso. En este comienzo podría señalarse también el empleo del gerundio “tolerando”, “arrastrando” con valor durativo, para mostrar la pervivencia del dolor. También encontramos aquí la hipérbole (exageración) referida a un pesar que durará hasta la muerte: cuando ya no haya ni cielo ni agua. También es de notar la contraposición de tiempos: el presente durativo o continuo, la decisión puntual de irse, y un futuro en que se aguarda el olvido y de algún modo se augura el remordimiento de la ingrata.

La versión de Draghi, mucho más breve, se resume en la copla popular que exhibe el conceptismo propio de esta forma de la lírica popular hispanoamericana (en este caso, el juego de las dimensiones temporales marcado por el deíctico “ya” opuesto a “otro tiempo” o la reiteración “olvido”, “olvidarte”), junto con la rima que en este caso es consonante”. /.../ (Castellino 2020).

12.5. Versión del dúo Gardel – Razzano: La Tupungatina

Letra de la versión de Gardel y Razzano (1921) atribuida la autoría a Cristino Tapia.⁶⁵

⁶⁵ Ver: Benedetti, H. 2005. Pág. 55 y 55.

a. Letra:

*Ya me voy para los campos y adiós
A buscar yerbas de olvido y dejarte.
A ver si con esta ausencia pudiera
En relación a otro tiempo olvidarte.
A ver si con esta ausencia pudiera
En relación a otro tiempo olvidarte.
He vivido tolerando martirios
Y jamás pienso mostrarme cobarde
Arrastrando una cadena tan fuerte
Hasta que mi triste vida se acabe.
Arrastrando una cadena tan fuerte
Hasta que mi triste vida se acabe.
Cuando haya sellado el tiempo mis penas
No hay mal que por bien no venga aunque tarde
Cuando no haya cierras ni aguas ni cielo
Se acabaran mis tormentos cobardes.
Cuando no haya cierras ni aguas ni cielo
Se acabaran mis tormentos cobardes.*

b. En cuanto a la historicidad de la versión:

Dice Benedetti Héctor en *Gardel en 1912, historia de sus primeras grabaciones*⁶⁶:

/.../ Antes de entrar en el detalle de cada grabación hecha por Gardel, es necesario hacer hincapié en el problema de la autoría de sus obras. De confiar en el contrato, en los discos y en el catálogo (y en los estudios apresurados), el autor de todas las canciones sería el propio Gardel; sin embargo, esta afirmación es insostenible, y aún en aquella época debía serlo. ¿Qué oyente de 1912 no reconocía en estas canciones las melodías rutinarias que utilizaban todos los intérpretes? La diferencia estaba en el poema; el acompañamiento de un estilo o de una cifra muy rara vez sobresalía por lo original. Sus formas venían heredadas del canto colonial, siendo la guitarra el instrumento transmisor.

De todos modos, se verá que algunas apropiaciones son menos legítimas, lo que tampoco es privativo de este artista: cualquier sondeo a conciencia revelará que una buena porción de la fonografía nacional anterior a 1920 admite deudas en su música o en su letra. Un hecho claro: ninguno de los temas de 1912 son de la autoría del dúo Gardel-Razzano, por más que grabaciones, reediciones y posteriores partituras dijeran que sí. Esta errónea concepción de la autoría se ha transmitido en varios textos, pero es necesario recordar que para la época ni estaba formado el dúo ni los dos artistas componían asociados. Recién terminaban de conocerse. Y lo mismo ocurre con obras que integraban el repertorio de Razzano como solista, como *Entre colores* y *Pavadas*. Por ejemplo: Razzano había grabado *Pavadas* para Victor Record en 1910 (No de disco 62.864) y para Era en 1911 (No de faz-matriz 60.975), época en que ni siquiera conocía a Gardel! Sin embargo, para las grabaciones de 1919, 1929 y 1931, todas en Odeón, ya figura como título de Gardel-Razzano... lo cual habla con elocuencia de la costumbre que tenían de firmar juntos obras que en realidad habían hecho por separado. */.../* (Benedetti 2005 pág. 54 y 55).

⁶⁶ Ver: Benedetti, H. 2005. Pág. 55 y 55.

En cuanto a la relación entre Carlos Gardel y Cristino Tapia, recopilador de La Tupungatina, o autor de la misma, según el registro en S.A.D.A.I.C., se encuentra una amistad y una fluida relación de autor-intérprete que duró varios años y registraron varias grabaciones. A continuación por Orlando Del Greco parte de la Biografía de Cristino Tapia, Todo Tango donde se da cuenta de las obras que relacionaron a Tapia con Gardel.

/.../Si bien conocía a Gardel y a Razzano puede asegurarse que desde ese año 18 estrechó la amistad con ellos, la verdadera amistad, que coincide con la grabación por parte del dúo de su primera composición, la zamba “La cordobesa”. Con los años alcanzaría a la docena las obras que Carlos Gardel le lleva al disco, solo o a dúo con José Razzano: “Mi tierra”, “Porque te quiero”, “Dos cosas te pido”, “La tupungatina”, “Se va y se va”, “Rosal viejo”, “Mi ambición”, “Qué linda es la vida”, “Chacarera del norte”, “Es tanto lo que te quiero”, “Tendrás que llorar” y la citada “La cordobesa”. /.../ (Del Greco 2017).

c. Sobre Cristino Tapia⁶⁷:

Citamos a continuación la biografía del músico Cristino Tapia compartida por Orlando del Greco:

/.../ Cristino Tapia, de seudónimo L. Cabral, cantor, guitarrero y compositor nacido en Córdoba, Argentina el 4 julio 1892 y falleció el 7 agosto 1972. Por 1912 con su hermano emprende una gira que lo lleva a Buenos Aires; tiempo después actúan en el Teatro Olimpo de Rosario con Blanca Podestá para desembocar en 1918 en el dúo Tapia-Simone. Años más tarde formó tuvo otros dúos: Tapia-Cartos, Tapia-Llanes, etc., pero los famosos fueron Tapia-Almada (Francisco Almada) y Tapia-Orellana, con su esposa Elisa Orellana, con los que grabó en la marca Nacional Odeon más de cien discos desde 1925 al 30. Registró más de 200 letras originales. De los títulos registrados o grabados por él, extraemos, además de los expuestos más arriba, los que siguen a continuación y que llevan músicas de tonadas, valeses, zambas, cuecas, bailecitos, estilos, gatos, y hasta el tango “Criolla Linda”, con letras propias y a veces en colaboración con su esposa, Almada, Rafael Rossi, Alberto Ballerini, José Luis Padula, José Guillermo Basadoni “Yo quisiera”, “Parece que dice no”, “Te vas porque tenés ganas”, “Allá en mi pueblo”, “La flor de mburucuyá”, “La abeja”, “Sueños”, “Los ojos de mi serrana”, “No te entregues al amor”, “Veneno dulce”, “Flores silvestres”, “Lejos de ti”, “Que viva Chile”, “Me pides que te cante”, “Tu despedida”, “Tiene el campo”, “Desconocida”, “Mi hijo”, “La culpa”, “Cuándo mi china”, “Mis consejos”, “El rabón”, “Bella mujer”, “Para qué querer”, “La lechiguana”, “Adiós china”, “Ha de ganarse la gloria”, “El rancho”, “Caprichosa”, “Vuelve a cantar”, “Me fui para no volver”, “Hasta el muelle”, “Ojos grandes”, “Ojos negros”, “Y te vas rancho muriendo”, “Nostalgia materna”, “Por vos me muero”, “Reminiscencias”, “Flor del aire”, “Ojos que tan suavemente”, “Quien pudiera echar atrás”, “Decímelo”, “Donde nací”, “¡Qué baile alegre!”, “Yo soy”, “Qué triste es la realidad”, “Y casi te confundí”, “Aves cautivas”, “Serás sola para mí”, “La nortea”, “El vals”, “La flor del pago”, “Orquídeas tucumanas”, “En el cerro”, “Dolor gaucho”, “Ojos tucumanos”, “Sobre una tumba”, “Por una prenda”, “Ingrata”, “Mitad y mitad”, “El curandero”, “Hijo ingrato”, “Solo me dejó”, “Alegre rincón”, “Tuya será”,

⁶⁷ Ver: Orlando del Greco. <http://www.todotango.com/creadores/ficha/615/Cristino-Tapia>.

“Tradición”, “Me duele el alma”, “El destierro”, “La cuyanita”, “Tendrás que llorar” y “Desconocida”/.../ (Del Greco 2017).

d. Dice M.E.C. respecto del análisis literario:

/.../ La versión siguiente, “La Tupungatina”, se inicia con la copla de sabor popular, aunque en este caso se duplican los dos últimos versos. Aparecen nuevamente los gerundios con valor durativo que ya hemos señalado a propósito de la versión de Rodríguez. También se destaca hiperbólicamente la valentía de quien “ha vivido soportando martirios”, sin mostrar cobardía en ningún momento, con lo que se insiste en la idea de “hombría”. Se retoman algunos elementos presentes en el poema de Melgar: la presencia del refrán popular y la idea en cierto modo apocalíptica de la desaparición del mundo (“cuando no haya...”). Se da así una reelaboración del tópico literario de “amor más poderosos que la muerte” de larga tradición en la literatura universal /.../. (Castellino 2020).

12.6. Versión de Los Cuatro Huasos: El Martirio.

La versión de “El Martirio” por los Cuatro Huasos fue grabada entre 1950 y 1956 y fue editada en 1959 en 33 r.p.m. por el sello RCA Víctor, atribuyéndole la autoría a Los Cuatro Huasos.⁶⁸

Gracias a una serie de conversaciones con el investigador chileno Raúl Díaz Acevedo⁶⁹ pudimos dar con la historia de las versiones de “El Martirio” por el emblemático conjunto folklórico chileno Los Cuatro Huasos y acceder al siguiente material bibliográfico: *Los Cuatro Huasos, alma de la tradición y del tiempo*, de Eugenio Rengifo y Catalina Rengifo; del que nos hemos valido para construir parte del relato histórico de este trabajo.

a. Cronología:

- 1927 - Entre el 15 y 23 de noviembre de 1927 en los estudios RCA Víctor, de Buenos Aires; Los Cuatro Huasos graban cuarenta Tonadas y Cuecas, para publicarlas en veinte discos. Todas aparecen como autoría de Los Cuatro Huasos a excepción de los dos primeros discos que figuran autoría de Cristino Tapia. (No graban El Martirio).

80529	A	Dos cosas nomás te pido	Canción	1570	23.11.27
80529	B	La pura verdad	Cueca	1571	23.11.27
80530	A	Dices que me quieres mucho	Tonada	1573	23.11.27
80530	B	En la torre de mi amor	Tonada	1572	23.11.27

⁶⁸ Ver: Rengifo, E y Rengifo C. 2008. Pág. 27.

⁶⁹ Músico, Investigador, recopilador chileno entrevistado para el presente trabajo.

- 1931 – 1940 – Sin mayor precisión de fechas Los Cuatro Huasos graban en Chile treinta y cuatro canciones publicadas en diecisiete discos 78r.p.m. Entre ellas “El Martirio” como género Tonada inscrita como a nombre de los cuatro integrantes en la faz A, y de la faz B “Aquí Estamos” por el Conjunto Caupolican.
- Entre 1950 y 1956 Los Cuatro Huasos vuelven a grabar para RCA Victor “El Martirio” como tonada recopilación de Los Cuatro Huasos.
- 1959 estas grabaciones se publican en 33r.p.m.
- 1978 reediciones: Grabaciones RCA Victor realizadas en la primera época de Los Cuatro Huasos y publicadas en 33 1/3 r.p.m. XXPL – 62 *Recordando a Los Cuatro Huasos*. Figura “El Martirio” en el número cinco del lado A, como Tonada (Bernal, Donoso, Vidal, Velasco). Inferimos que atribuyéndoles la autoría de la obra a quienes fueran integrantes de la agrupación al momento de la grabación, los fundacionales. El LP estaba acompañado por un texto con información sobre el origen de su repertorio: /.../ “Los cantos los recopilaban en diferentes pueblos, o de campesinas radicadas en Santiago” /.../ Rengifo 2008 pág. 123)
- 2003 BMG Chile publica en dos CDs grabaciones RCA Victor de Los Cuatro Huasos en “100 años de Música”, incluyendo “El Martirio” y el siguiente texto anexo:

/.../ El repertorio de Los Cuatro Huasos reúne temas tomados del folklore que ellos adaptaron en sus letras y músicas, además de contar con creaciones propias de Jorge Bernal Valdés y Diego Barros Ortiz. Aquí seleccionamos algunas de estas obras que fueron registradas en las distintas épocas del grupo y que, con el paso del tiempo, se han convertido en verdaderos clásicos de la canción popular chilena. Las siguientes versiones han sido transcritas directamente por los autores desde las grabaciones originales de Los Cuatro Huasos:

El tortillero
 El Martirio
 La polilla
 La palma
 Ay, agüita de mi tierra
 Abran quinch, abran cancha
 De noche te vengo a ver
 Bajando pa’ Puerto Aysén
 Guitarra, mujer y pena
 Porque tengo pena /.../ (Rengifo 2008 pág. 125).

b. Letra:

En el libro *Los Cuatro Huasos, Alma y Tradición del Tiempo*⁷⁰, los autores hacen referencia a la letra de “El Martirio” que cantan Los Cuatro Huasos en la grabación de

⁷⁰ Ver: Rengifo, E y Rengifo C. 2008. Pág. 27.

1927 relacionándola con la que graban Gardel – Razzano en el año 1921 y a la atribución de la misma al compositor Cristino Tapia:

/.../

El Martirio

(Tonada)

Versión de Los Cuatro Huasos

Ya me voy para esos campos y adiós
a buscar yerbas de olvido y dejarte;
a ver si con esta ausencia pudiera
en relación a otro tiempo olvidarte*.
He vivido tolerando un martirio
y jamás pienso mostrarme cobarde;
arrastrando una cadena tan fuerte
hasta que mi triste vida se apague.

* En la grabación de 1927, Los Cuatro Huasos cantan este verso con la letra que utilizan Gardel – Razzano: ... en relación a otro tiempo olvidarte. En la grabación que hacen los artistas a mediados de la década del 50, este verso lo cantan con la letra: ... con la dilación del tiempo olvidarte.

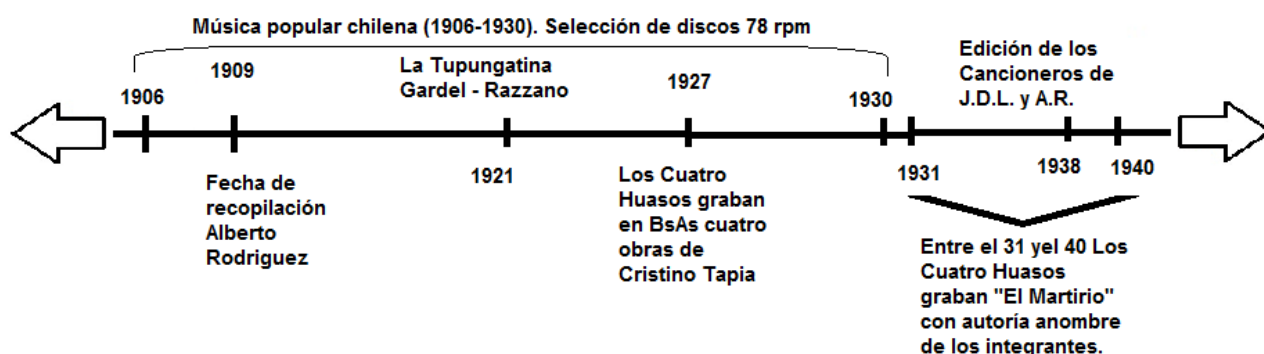
/.../ Esta tonada es también conocida en Argentina como La Tupungatina y su autoría se le atribuye a Cristino Tapia (1892 – 1972); basada en trovas campesinas, La Tupungatina fue grabada por el duo Gardel – Razzano en 1921 acompañado de las guitarras de José Ricardo y Guillermo Desiderio Barbieri; el número de prueba matriz de la casa grabadora es el 556 18047 A, y aparece publicada en la colección La Historia Completa de Carlos Gardel – Vol. 45, EMI Argentina, 2006. /.../ Los versos de la versión de Tapia dicen:

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

He vivido tolerando martirios
y jamás pienso mostrarme cobarde
arrastrando una cadena tan fuerte
hasta que mi triste vida se acabe.
arrastrando una cadena tan fuerte
hasta que mi triste vida se acabe.

Cuando le he enseñado al tiempo mis penas
no hay mal que por bien no venga aunque escarche
cuando no haya tierra, ni agua ni cielo
se acabaran mis tormentos cobardes.
cuando no haya tierras, ni agua ni cielo
se acabaran mis tormentos cobardes. /.../ (Rengifo 2008 Pág. 27).

c. **Línea de Tiempo:**



12.7. **Versión de Cantares de la Cañadita: La Tupungatina.**

Versión de Cantares de la Cañadita. Año 1967.⁷¹

a. **Letra:**

*Ya me voy para los campos y adiós
a buscar yerbas de olvido y dejarte.
A ver si con esta ausencia pudiera
con relación a otro tiempo a otro tiempo olvidarte.
A ver si con esta ausencia pudiera
con relación a otro tiempo a otro tiempo olvidarte.
Yo he vivido tolerando martirios
y jamás pensé en mostrarme cobarde.
Arrastrando unas pesadas cadenas
hasta que mi triste vida se acabe.
Arrastrando unas pesadas cadenas
hasta que mi triste vida se acabe.
Cuando haya sellado el cielo mis penas
no hay mal que por bien no venga aunque tarde
Cuando no haya cielo ni agua ni tierra
se acabarán mis tormentos cobardes.
Cuando no haya cielo ni agua ni tierra
se acabarán mis tormentos cobardes.*

b. **Sobre el conjunto "Cantares de La Cañadita":**

En búsquedas online⁷² y cotejando los datos con Eduardo Caylá Canciello⁷³, pudimos construir la siguiente biografía de Clemente Canciello y Cantares de la Cañadita:

/.../ El 23 de noviembre de 1913 nace en el departamento San Martín de la provincia de Mendoza Clemente Canciello, cantante referente de la música tradicional cuyana, reconocido en primera instancia por hacer la primera voz del dúo con Hilario Cuadros, integrándose al conjunto "Los Trovadores de Cuyo" fundado por este último. En

⁷¹ Ver: Cantares de la cañadita. 1967. LP. *Fiesta de la Vendimia*. Philips. Argentina.

⁷² Ver: Radio On. www.radiodon.com.ar | FM 101.5 <<https://radiodon.com.ar/2020/11/23/nacimiento-de-clemente-canciello-el-fundador-de-los-cantares-de-la-canadita/>>

⁷³ Músico mendocino, nieto de Clemente Canciello y difusor de su obra.

1956, a la muerte de Don Hilario Cuadros se desintegra el conjunto, pero en 1957 forma un nuevo dúo profesional con Santos Rodríguez y el acompañamiento de tres guitarras, bautizando la agrupación con el nombre de "Cantares de la Cañadita", como un homenaje a la calle de Guaymallén, Mendoza donde vivió Hilario Cuadros durante su juventud. El conjunto "Cantares de la Cañadita" logró una proyección internacional realizando giras por Colombia Estados Unidos, etc. Incorporaron a su repertorio regional cuyano algunas canciones de géneros de la zona andina colombiana como Bambucos y Pasillos y hasta la actualidad se puede dar cuenta de la gran difusión que tuvo este conjunto en aquel país puesto que existen agrupaciones que interpretan música tradicional cuyana, mismas canciones y versiones que grabaran Los Cantares de la Cañadita. Algunos de esos grupos son: Los Cuyos, Los Cuyitos y Los Cuyos de América. /.../ (Radio On 2020).

c. Dice M.E.C. respecto del análisis literario:

/.../La versión de “Cantares de la Cañadita” es muy similar a la anterior, salvo algunos cambios en la forma de expresar las mismas ideas: “una cadena tan fuerte” se convierte en “pesadas cadenas”. /.../ (Castellino 2020).

Para finalizar, a continuación extrajimos algunos fragmentos del título: “Esquema de un zig – zag cultural: folklore – “proyección” y viceversa”, del libro⁷⁴ *Folklore y Literatura* de Augusto Raul Cortazar. M.E.C. nos mencionó estos conceptos y nos pareció valioso compartir algunos fragmentos para entender cómo también nuestro objeto de estudio puede analizarse bajo este paradigma:

- /.../ Dejando de lado la difusión culta y escrita, por ser lateral a este enfoque, consideramos solo la otra posibilidad: el texto literario de lugar directamente, o favorece con su fama, el conocimiento, imitación, adopción, acaso adaptación con variante, de cualquiera de los episodios, en el seno de un grupo popular; allí, alguien que domina empíricamente el arte de la narración contribuye a transmitirlos y así se van pasando de unos a otros, de padres a hijos de abuelos a nietos. Dicho de otra manera, se inicia el proceso de folklorización mediante la palabra, el recuerdo, la repetición hasta que las narraciones adquieren vigencia social cumpliendo su correspondiente función; por cierto que no todos repiten textual y mecánicamente y por lo tanto, como consecuencia ineludible, aparecerán variantes y las que, poco a poco, recibirán a su vez la impronta del ambiente local en alusiones, las imágenes, el vocabulario; así, ya adaptadas al medio, las conocerán los integrantes de las generaciones siguientes, verdadero eslabón de una “cadena tradicional” que por veinte o treinta siglos sigue dilatándose por el mundo.
- Para que tal cosa sea posible, ha debido cumplirse un proceso equivalente, por transmisión oral y empírica, en otros tantos lugares donde los correspondientes grupos folk han sido protagonistas de procesos semejantes. En una palabra, el fenómeno folkórico aparece en perfecta y genuina integridad.
- Andando por los siglos, en un país que puede ser la antípoda de aquel donde el autor originario concibió su fábula, otro hombre que acaso ignora la existencia de éste, en una lengua no existente cuando el texto primitivo fue escrito, siente la atracción del tema, se interesa por el relato tradicional y anónimo y compone a su vez un cuento, que se basa en el primero, pero trasuntando, desde luego, las modalidades personales

⁷⁴ Cortazar, A. 1964. Pág. 20, 21, 32, 33, 34 y 35.

y estilísticas de su nuevo autor. He aquí el caso de una “proyección”. /.../ (Cortazar 1964 pág. 21, 2).

/.../ Los textos coincidentes se manifiestan, en la realidad, en formas que se diferencian entre sí, mucho más de lo que pudiera creerse. La tendencia a la regionalización de los fenómenos folklóricos es infalible. En este caso, los matices localizadores provienen de la música, no solo en el sentido de la melodía, sino también de los instrumentos típicos con que se acompaña el canto, pues no hay que olvidar que nuestras coplas, del mismo modo que los romances, adquieren la plenitud de su vida gracias al canto. /.../ (Cortazar 1964 pág. 32).

/.../ En conclusión, los ejemplos muestran el eterno proceso de flujo y reflujo que va del folklore a la proyección y viceversa. Cuando se origina en una obra individual, como en la última analizada, y se llega a un poema de Juan del Encina, compuesto en el siglo XV, a las coplas mexicanas y argentinas contemporáneas, se advierte cómo éstas, al representar la culminación del proceso, constituyen auténticos fenómenos folklóricos y responden, en consecuencia, a los rasgos que por mi parte considero universalmente caracterizadores; están en vigencia en sociedades de tipo “folk”, en nuestro noroeste o en México, y por lo tanto son expresiones que existen porque satisfacen “necesidades” colectivas (estéticas, lúdicas, sentimentales, etc) y cumplen por consiguiente una función; son anónimas, transmitidas empíricamente por vía oral y matizadas por elementos variados que las tornan inconfundiblemente regionales cuando se las aprecia en su manifestación espontánea, en el seno del ámbito peculiar donde cada una de ellas arraigó. /.../ (Cortazar 1964 pág. 32, 3).

/.../ La aparente simplicidad de estas expresiones es a veces engañosa, son con frecuencia mucho más hondas, ricas y complejas de lo que suele creerse y no justifican la nota de “primitivismo” que se les ha atribuido alguna vez. Por lo tanto, en cuanto al folklore literario que aquí nos interesa especialmente, se puede afirmar como síntesis, que no es intrínseca o radicalmente distinto de la literatura folklórica, como se prueba por las trasmutaciones recíprocas que configuran el zigzagueante proceso cultural que he procurado bosquejar; pero una vez cumplido este, adquiere un “tono” y se modela en rasgos, no solo específicos en cuanto a su estilo, sino henchido de valores espirituales y estéticos inmarcesibles. /.../ (Cortazar 1964 pág. 35).

13. Análisis Musicales:

13.1. Análisis de “El Martirio” o “La Tirana”, versión recopilación de Alberto Rodríguez. (Ver partitura completa en Anexo).

Comenzaremos este análisis musical respecto a “El martirio” o “La Tirana” señalando que no pudimos acceder al audio de una versión grabada por Alberto Rodríguez (en adelante A.R.) en la cual referenciar la escucha. Posiblemente no exista. Por ese motivo nos centraremos en la partitura editada por A.R. en su libro *El Cancionero Cuyano* (1938)⁷⁵ para canto y piano, digitalizada para el presente trabajo y disponible en forma completa en el Anexo. (En la publicación original transcribe la letra con mayúsculas y no transcribe el cifrado armónico).

Sistema de organización de las alturas:

La obra fue transcrita en la tonalidad de Do Mayor (C). Tonalidad propia de la tesitura vocal de un tenor pero escrita una octava más arriba, o sea en la tesitura de una soprano. Como podemos ver detalladamente en el apartado Análisis Literario de este mismo trabajo, A.R. en su libro *El Cancionero Cuyano* documenta que esta tonada era muy cantada en la zona del Valle de Uco, más precisamente en San Carlos (Mza.), por unas hermanas de apellido Avecillas y fue encontrada en un cuaderno con fecha del año 1909.



(Ejemplo N° 1 “El martirio” o “La Tirana”, Versión Alberto Rodríguez compases del 4 al 8).

El movimiento de las dos voces se va desarrollando la mano derecha a distancia de terceras y sextas por movimientos paralelos, oblicuos y contrarios, propios del canto cuyano.

⁷⁵ Ver: Rodríguez, A. 1989.

(Ejemplo N° 2 “El martirio” o “La Tirana”, Versión Alberto Rodríguez compases del 9 al 11).

Las funciones tonales que se observan son las de reposo en I, media tensión en IV y tensión en V. Pero este discurso armónico se ve enriquecido por la inserción de una línea de bajo en la mano izquierda del piano pensada rítmicamente en pulso $\frac{3}{4}$ y en sentido melódico horizontal. Se desarrolla un bajo que enriquece el discurso armónico-melódico, pero no implica cambios de acorde por cada pulso de negra. Si en un fragmento de la pieza cifráramos cada pulso de negra del movimiento del bajo, los acordes serían los siguientes:

(Ejemplo N° 3 “El martirio” o “La Tirana”, Versión Alberto Rodríguez compases del 8 al 10).

Respecto a las armonías que A.R. desarrolla en la mano izquierda se encuentran los acordes G7 y Bø (tensión), F y Dm (media tensión) y C (reposo). A estos acordes se les suman: Abø como sustituto de los acordes de tensión, para resolver en C/G; y continuando la conducción de los bajos en remplazos de la función de tensión D7/F# y luego G7/F en compases 6 y 7. Además de los acordes de media tensión en compás 7 F/C, Bø, F/A y en función de tensión en compás 9 Abø, G y Bø. De manera similar sucede desde el compás 17 hasta el final.

El acompañamiento armónico, sustentado en el piano presenta un grado de complejidad atribuible a la impronta pianística de A.R. que denota influencias del estilo de los

compositores clásico-románticos, lo cual se ve claramente en el trabajo de la mano izquierda, en el que incluye cromatismos y modos de armonización más bien románticos, alejados del estilo ‘popular’.

Respecto a la melodía principal, mano derecha del piano; desde la última semicorchea del compás 11 y todo el compás 12 la nota más aguda debería ser Sib en lugar de Si. Esto define una sensación de cambio del centro tonal hacia la región del IV grado, sin que exista modulación, pero sí una sensación de estabilidad momentánea sobre la región del acorde F.



(Ejemplo N° 4 “El martirio” o “La Tirana”, Versión Alberto Rodríguez compases del 8 al 10).

Análisis motívico – temático:

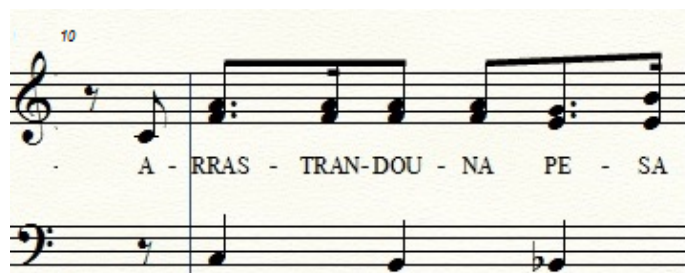
En cuanto a los aspectos rítmicos y melódicos del tema podemos señalar como una característica su comienzo anacrúsico: El tema comienza en la última corchea del compás para pasar a la primera figura del compás siguiente con un intervalo ascendente.

Ejemplo 1: Salto ascendente de la última corchea del compás 4 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 6ta Mayor.



(Ejemplo N° 5 “El martirio” o “La Tirana”, Versión Alberto Rodríguez compases 4 y 5).

Solamente observamos la voz superior, debido a que la inferior no la interpretamos como parte de la composición sino como una segunda voz, propia de la interpretación del *canto cuyano*.



(Ejemplo N° 6 “El martirio” o “La Tirana”, Versión Alberto Rodríguez levare al compás 11).

En el ejemplo 6 se observa el mismo intervalo pero en la región armónica del cuarto grado.

Tomando el concepto de motivo de la bibliografía seleccionada para el método de análisis⁷⁶, y analizando desde el canto, podríamos identificar como el motivo generador del tema al intervalo inicial de 6ta Mayor que constituyen las primeras dos figuras del tema y generan un salto característico con el que podría identificarse a la obra. Se trata de un motivo rítmicamente uniforme y melódicamente ascendente y de contenido interválico propio de una melodía acórdica.

Segmentación del discurso, funciones formales y esquema formal:

La primera frase de la obra comienza en el levare al compás 5 y termina en el compás 9. Contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 5 al 7 y el segundo desde el compás 7 al 9.

Se trata de una frase de función Expositiva, presenta una idea de antecedente - consecuente; debido a que comparten material temático, establecen una complementación de cadencias y se observa un pico de tensión en la zona central y reposo al final.

La segunda frase comienza en el compás 8 y termina en el 16. Contiene dos miembros de frase, el primero va desde el compás 8 hasta el 11 y el segundo miembro de frase desde el compás 12 hasta el 16. Por el contenido de esta frase cabe señalar que hay una

⁷⁶ Ver: García, M. Inés. 2011..

Elaboración del material temático y está liquidando la idea que se expuso en la primera frase.

Hay una tercera frase que comienza en compás 17 y finaliza en el compás 22. Es una Re exposición de la primera frase musical.

En el conjunto dan una sola oración, por lo tanto, se trata de una Forma Simple, Primaria y Seccional.

Sección 1	Frase 1	Frase 2	Frase 3
Compases	Del 5 al 9	Del 8 al 16	Del 17 al 22
Función	Expositiva	Elaborativa	Re expositiva
Armonía*	I - (VIb - I - II7 - IV) - V - IV - (VII - IV - VI) - V7 - (VII) - I	IV - (VII - VIIb - I# - II - I#) - II - V7 - VI - VIb - V - VII - I	I - (VIb - I - II7 - IV) - V - IV - (VII - IV - VI) - V7 - (VII) - I
Letra	He vivido tolerando martirios y jamás pienso mostrarme cobarde	arrastrando una pesada cadena hasta que mi triste vida se acabe.	arrastrando una pesada cadena hasta que mi triste vida se acabe.

*La armonía cifrada entre paréntesis () refiere más al desarrollo realizado por A.R. que a los acordes propios de la obra.

Las Tonadas son un *género lírico*, (donde el texto y su estructura suelen determinar la estructura musical) conviene no apartarse de la letra para analizar el discurso musical y su sintaxis. Por este motivo acompañamos el análisis con este gráfico para ver la estrecha relación que guardan la letra y la música. Podrán verse en los análisis siguientes las similitudes y diferencias entre las versiones.

<i>He vivido tolerando martirios (a)</i> <i>y jamás pienso mostrarme cobarde (b)</i>	F 1 (Exposición)
<i>arrastrando una pesada cadena (c)</i> <i>hasta que mi triste vida se acabe. (d)</i>	F 2 (Elaboración)
<i>arrastrando una pesada cadena (c)</i> <i>hasta que mi triste vida se acabe. (d)</i>	F 3 (Re exposición F 1)

13.2. Análisis de “La Tirana” o “El Martirio”, versión recopilada por Juan Draghi Lucero. (Ver partitura completa en Anexo).

Comenzaremos este análisis musical respecto a “La Tirana” o “El Martirio” señalando que no pudimos acceder al audio de una versión grabada de referencia a la recopilación realizada por Juan Draghi Lucero (en adelante JDL), en la cual referenciar la escucha. Posiblemente no exista. Por ese motivo nos centraremos en la transcripción de la partitura editada en su libro *Cancionero Popular Cuyano*⁷⁷.

La Tirana o El Martirio

Ya me voy pa- ra los cam- pos ya- dí- o - os a
ver si con e- sau- sen- cia pu- díe- ra con

5
bus- car yer- bas deol- vi- doy de- jar- te. A ver si con es- tau- sen- cia pu- díe-
re- la- cion ao- tro tiem- pool- vi- dar- te.

10
ra con re- la- cion ao- tro tiem- pool- vi- dar- te.

(Ejemplo N° 1 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL partitura completa versión 1).

⁷⁷ Ver: Draghi Lucero, J. 1992. Pág. 104.

Sistema de organización de las alturas:

Observamos que (JDL) transcribe la melodía en la tonalidad de La Mayor (con Fa# Do# y Sol# en la armadura de clave). Esta es una tonalidad adecuada tanto para el canto de un registro de tenor-barítono o de soprano, pero en lo octava que está escrita podría indicar que fue pensada desde una voz masculina. Si bien JDL comenta al pie de página “*Muy Popular en Mendoza, hasta 1920. Se menciona a unas Srtas. AVECILLAS de Tunuyán (Mza.) como autoras de esta preciosa singular tonada.*” (Draghi Lucero, Juan 1997 Pág. 104); posiblemente se la haya dictado un varón. En cuanto a ese mismo aspecto JDL destaca en otro texto⁷⁸ que:

/.../ La mujer cuyana antiguamente fue autora, cantora y ejecutora de guitarra y arpa criolla. El hombre no solo la fue desplazando, sino que además al interpretar tonadas compuestas por mujeres fue modificando las letras que se referían al engaño masculino. /.../ (Draghi Lucero, Juan 2014 Pág. 136).

Continuando en el análisis del sistema de organización de las alturas se puede observar que toda la obra responde al modo mayor, sin modulaciones ni intercambios armónicos. La partitura incluida por JDL se remite solo a las notas y el texto, sin detallar cifrado armónico ni incluir acompañamiento pero podría dilucidarse que se trata de los acordes de dominante y subdominante de A.

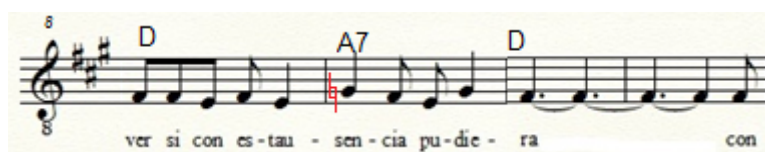
Ya me voy pa-ra los cam-pos ya-dío-o-os a con-ver si con e-sau-sen-cia pu-die-ra os con-bus-car yer-bas deol-vi-doy de-jar-te. re-la-cion ao-tro tiem-pool-vi-dar-te.

(Ejemplo N° 2 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL, compases del 1 al 7).

Haciendo una salvedad en el segmento siguiente: En el compás 9, donde la nota Sol se encuentra sostenido (Sol#) en la armadura de clave, y no existe una alteración accidental como sí se puede observar, en otras versiones de este mismo trabajo. Donde

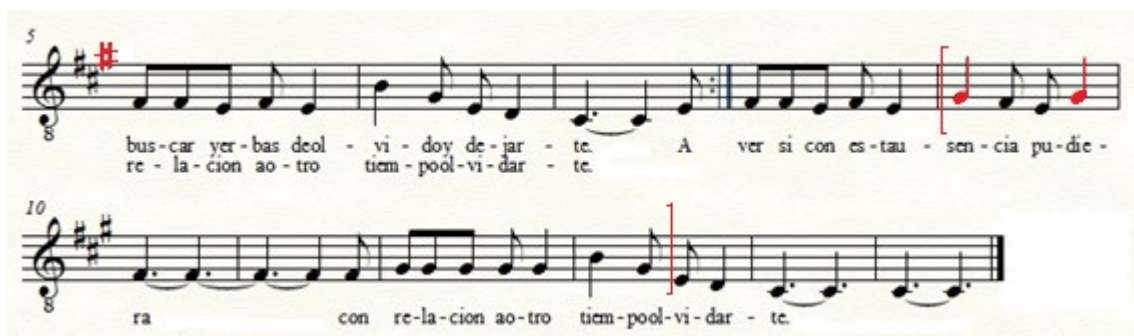
⁷⁸ Ver: Acordinaro Gil, N. 2014. Pág. 23.

encontraríamos Sol becuadro para agregarle la nota 7ma al acorde de tónica y este tenga función de dominante del IV, D; para luego, desde el compás 12 en adelante, restablecer la alteración en la nota Sol sostenido propia de la armadura de clave.



(Ejemplo N° 3 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL, compases del 8 al 11).

Sin embargo lo que encontramos en la partitura de la recopilación es:



(Ejemplo N° 4 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL, compases del 5 al 15).

Análisis motivico - temático:

En cuanto a los aspectos rítmicos y melódicos del tema podemos señalar como una característica su comienzo anacrúsico: El tema comienza en la última corchea del compás para pasar a la primera figura del compás siguiente con un intervalo ascendente.

Ejemplo 5: Salto ascendente de la última corchea del compás 1 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 6ta Mayor.



(Ejemplo N° 5 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL, compases 1 y 2).

Ejemplo 6: Salto ascendente de la última corchea del compás 7 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 2da Mayor.



(Ejemplo N° 6 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL, compases 7 y 8).

También en esta versión podríamos identificar como el motivo generador del tema al intervalo inicial de 6ta Mayor que constituyen las primeras dos figuras del tema que generan un salto característico con el que podría identificarse a la obra. Se trata de un motivo rítmicamente uniforme y melódicamente ascendente: En el ejemplo uno, con contenido de intervalos mayor a una 3ra, propio de una melodía acórdica; y en ejemplo dos, melodía por grado conjunto.

Encontramos un segundo motivo coincidente con los finales de Frase (compases 6 y 13), como lo señalaremos más adelante, en lo que podría considerarse una *desinencia* formada por la alternancia rítmica de 3/4 con 6/8. Rasgo característico, entre otras especies, de la Tonada Cuyana.

(Ejemplo N° 7 “La Tirana” o “El martirio”, Versión JDL, compases del 1 al 15).

En estos fragmentos interpretables en compás 3/4, la direccionalidad de los intervallos que hacen a la melodía está sujeta la armonía y a la funcionalidad de la frase dentro de la oración. O sea que puede tratarse o no de una cadencia armónica conclusiva.

Por ejemplo: El compás 3 conduce a la armonía E7 del compás 4. El compás 6 a la armonía de A del compás 7, el compás 9 conduce a D del compás 10 y el 13, al igual que el 6 concluyen en A, en el compás inmediato.

Segmentación del discurso, funciones formales y esquema formal:

La primera frase de la obra comienza en el compás 1 hasta el compás 7. Contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 1 al 4 y el segundo desde el compás 5 al 7.

Se trata de una frase de función Expositiva, y por presentar barra de repetición genera una repetición inmediata del tema, donde cambia el texto pero se considera que no altera la forma. Presenta una idea de antecedente - consecuente; debido a que comparten material temático, establecen una complementación de cadencias y se observa un pico de tensión en la zona central y reposo al final.

La segunda frase comienza en el compás 8 y termina en el 15. Contiene dos miembros de frase, el primero va desde el compás 8 hasta el 11 y el segundo miembro de frase desde el compás 12 hasta el final. Por el contenido de esta frase cabe señalar que hay una elaboración del material temático y está liquidando la idea que se expuso en la primera frase.

A pesar de haber hallado únicamente este fragmento de la obra escrita, deducimos que continúa; gracias a la poesía que acompaña a la recopilación. Y debido a que todas las estrofas del poema se ajustan exactamente a la música, se publicó únicamente la primera sección. Si se ejecuta con dos, tres o cuatro estrofas y sin modificar la música; estaríamos frente a una obra de una sola oración de función expositiva. Por este motivo señalamos que en cuanto a la Forma Global se trata de una pieza de forma Simple, Primaria y Seccional.

Sección 1	Frase 1		Frase 2
Compases	Del 1 al 7		Del 8 al 15
Función	Expositiva	Repetición inmediata	Elaborativa
Armonía	I - V7- IV - V7 - I		IV - I7 - IV - V7 - I
Letra	Ya me voy para los campos y adiós a buscar yerbas de olvido y dejarte.	a ver si con esta ausencia pudiera en relación a otro tiempo olvidarte.	a ver si con esta ausencia pudiera en relación a otro tiempo olvidarte.

Como las Tonadas son un *género lírico*, o sea que la estructura estrófica puede determinar la estructura musical, no nos apartamos de la letra para analizar el discurso musical y su

sintaxis. Pueden verse los análisis siguientes las similitudes y diferencias entre las versiones.

<i>Ya me voy para los campos y adiós (a)</i> <i>a buscar yerba de olvido y dejarte; (b)</i>	]	F 1 (Exposición)
<i>a ver si con esta ausencia pudiera, (c)</i> <i>con relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>	]	(Repetición inmediata F 1)
<i>A ver si con esta ausencia pudiera, (c)</i> <i>con relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>	]	F 2 (Elaboración)

13.3. Análisis de “El Martirio”, recopilación del año 1910 editada en el disco *Música popular chilena (1906-1930) - Selección de discos 78 rpm*⁷⁹. La presente versión nos fue facilitada por Oscar de Lima⁸⁰ en una entrevista para el presente trabajo. (Ver partitura completa en Anexo).

La partitura transcrita para el presente análisis está referenciada en un audio que por su baja calidad dificulta la audición y el entendimiento íntegro del texto. A pesar de esto, la misma contiene letra, cifrado armónico y melodía principal.

En el apartado correspondiente, del presente trabajo, hemos desarrollado los aspectos históricos de la versión, en este nos centraremos en su análisis estrictamente musical.

Sistema de organización de las alturas:

La presente versión está interpretada por un tenor acompañado por un piano en la tonalidad de Re Mayor. Con fa# y do# en la armadura.

Las funciones armónicas que aparecen son las de reposo en I (D), tensión en V (A7) y media tensión en IV (G). A éstas debemos agregar, en primer lugar la generación de otra tensión al transformar el acorde de Tónica (D) en Dominante del IV (D7), para pasar

⁷⁹ Ver: *Música popular chilena (1906-1930)*. CD. 1998.

⁸⁰ Oscar de Lima, Perú. Investigador y difusor de la cultura y la música popular peruana y latinoamericana, con énfasis en los aspectos históricos.

inmediatamente al IV (G); y por otro lado el II mayor con 7ma menor (E7) o dominante del dominante, para pasar inmediatamente al V (A7).

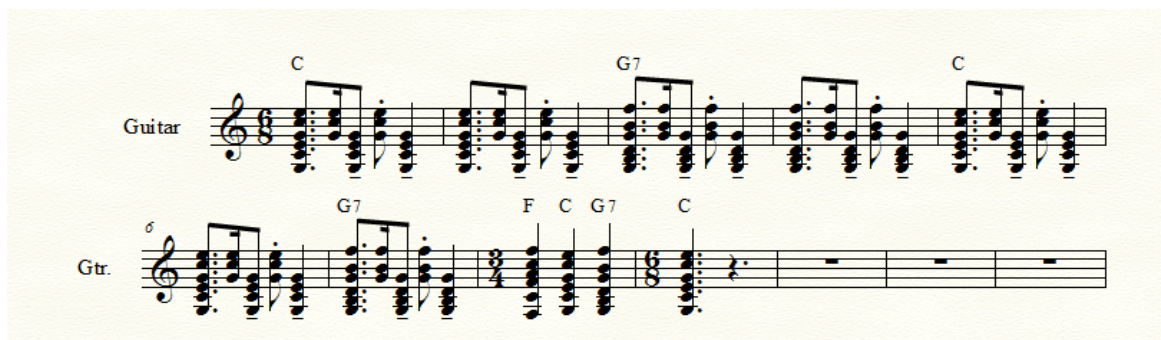
(Ej. N° 1 “El martirio”, Versión recopilación Música popular chilena (1906-1930) compases del 1al 9).

De la misma manera que en otras versiones del presente trabajo, observamos en el compás 8 la aparición de la nota Do natural, a pesar de estar sostenida (#) en la armadura de clave. Esa alteración es acompañada en la armonía con el acorde D7 y luego del compás 10 en adelante se impone nuevamente el Do sostenido. Tratándose de un pasaje momentáneo hacia la región del IV y luego regresar, por medio de su Dominante A7, a la Tónica D.

(Ej. N° 2 “El martirio”, Versión recopilación Música popular chilena (1906-1930) del compás 5 al 13).

Dicho acompañamiento rítmico del piano, al decir de nuestro entrevistado Oscar de Lima, tiene las características del típico rasguido de guitarra de la Zamacueca. (Como vimos en el apartado correspondiente del presente trabajo, se trata de una especie musical llegada a Chile desde Perú).

Rasguído de Zamacueca:



Análisis motivico – temático:

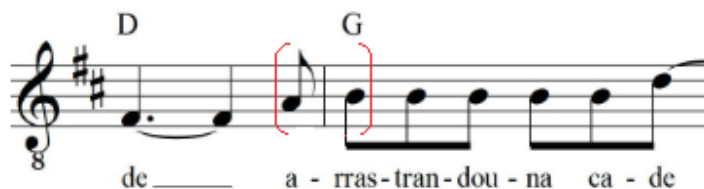
En cuanto a los aspectos rítmicos y melódicos del tema señalamos, como una característica común a otras versiones; el comienzo anacrúsico: El tema comienza en la última corchea del compás para pasar a la primera figura del compás siguiente con un intervalo ascendente.

Ejemplo 3: Salto ascendente de 3ra mayor, levare al compás 1.



(Ejemplo N° 3 “El martirio”, Versión recopilación Música popular chilena (1906-1930) compases 1 y 2).

Es el salto característico con el que puede identificarse a la obra, es el motivo generador del tema. El motivo vuelve a presentarse en el compás 6, inicio de la segunda frase, esta vez con un salto de 2da mayor:



(Ejemplo N° 4 “El martirio”, Versión recopilación Música popular chilena (1906-1930) compases 6 y 7).

Segmentación del discurso, funciones formales y esquema formal:

La primera frase del tema comienza en el compás 1 hasta el compás 6. Contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 1 hasta el 3 y el segundo miembro de frase

desde el levare al compás 4 hasta el compás 6. Presenta una idea de antecedente – consecuente entre sus miembros de frase; debido a que comparten material temático, establecen una complementación de cadencias y se observa un pico de tensión en la zona central y reposo al final. Tiene una función Expositiva.

La segunda frase va desde el compás 7 al compás 12 y contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 7 al 9 y el segundo desde el levare al compás 10 hasta el 12. Tiene una función Elaborativa del material temático expuesto anteriormente.

La tercera frase abarca desde el compás 13 al 18 y es una Re exposición de la frase 1.

Contiene un solo nivel de forma y su Esquema Formal se corresponde con una forma Simple Primaria y Seccional.

Sección 1	Frase 1	Frase 2	Frase 3
Compases	Del 1 al 6	Del 7 al 12	Del 13 al 18
Función	Expositiva	Elaborativa	Re Expositiva
Armonía	I - (II7) – V7 – IV – V7 – I	IV – I7 – IV – V7 - I	I - (II7) – V7 – IV – V7 – I
Letra	He vivido tolerando un martirio y jamás pienso mostrarme cobarde	arrastrando una cadena tan fuerte hasta que mi triste vida se acabe	arrastrando una cadena tan fuerte hasta que mi triste vida se acabe

También abordamos la obra como un *género lírico* puesto que -como hemos dicho en los otros casos- el texto y su estructura suelen determinar la estructura musical. Como en las versiones analizadas anteriormente, a continuación, proponemos un gráfico para ver la estrecha relación que guardan la letra y la música.

<i>He vivido tolerando un martirio (a)</i> <i>y jamás pienso mostrarme cobarde (b)</i>	]	F 1 (Exposición)
<i>arrastrando una cadena tan fuerte (c)</i> <i>hasta que mi triste vida se acabe. (d)</i>	]	F 2 (Elaboración)
<i>arrastrando una cadena tan fuerte (a)</i> <i>hasta que mi triste vida se acabe. (b)</i>	]	F 3 (Re Exposición F 1)

13.4. Análisis de “La Tupungatina”, versión del Dúo Gardel - Razzano, autoría atribuida a Cristino Tapia. 1921.⁸¹ (Ver partitura en Anexo).

En el apartado correspondiente, del presente trabajo, hemos desarrollado los aspectos históricos y literarios de la versión de “La Tupungatina” por el Dúo Gardel – Razzano, y hemos expuesto nuestro posicionamiento respecto de la atribución de la autoría a Cristino Tapia. En el presente análisis nos detendremos en los aspectos musicales, formales y estilísticos de la interpretación de la obra: “La Tupungatina” versión del Dúo Gardel - Razzano con guitarras de Guillermo Barbieri y José Ricardo, grabada en el año 1921 para el sello Columbia, en género Zamba, al decir de la gráfica del disco. Realizamos la transcripción de las voces con letra y cifrado, disponible en el Anexo.

Sistema de organización de las alturas:

La del Dúo Gardel - Razzano, se trata de una versión cantada a dúo de voces rítmicamente homogéneas a distancia de terceras paralelas a excepción de algunos comienzos cantados al unísono, con acompañamiento de guitarras: una de base rítmica y dos *punteando* la melodía de la introducción (similar a la introducción que encontramos en otras versiones de cultores de música cuyana). Las dos guitarras que puntean realizan contrapunto melódico al canto, además de llevar el material melódico en la introducción. (Casi con un tratamiento contrapuntístico, no por el desarrollo del arreglo sino más bien por el resultado sonoro). Por último estas dos guitarras van reforzando los cambios armónicos de la guitarra base, en una tesitura más aguda, como acentuando dichos cambios.

La obra está interpretada en la tonalidad de Re mayor, sistema tonal y escala mayor natural (armadura de clave fa# y do#).

1° sección Transcripción de las voces

Tenor 1

Tenor 2

Ya me voy pa ra los cam pos ya dio os,

(Ejemplo N° 1 “La Tupungatina”, Versión Gardel - Razzano, compases del 1 al 5).

⁸¹ Ver: Benedetti, H. 2005.

En esta versión también podemos observar la aparición de la nota Do natural en la primera voz en el compás 20.

18 8 G D7 G D7 G

— A ver si con es tau sen cia pu die ra —

— A ver si con es tau sen cia pu die ra —

(Ejemplo N° 2 “La Tupungatina”, Versión Gardel - Razzano, compases del 18 al 22).

Las funciones armónicas que aparecen son las de reposo en I (D), tensión en V (A7) y media tensión en IV (G). De igual modo que en otros ejemplos, se agrega otra tensión al transformar el acorde de Tónica (D) en Dominante del IV (D7), para pasar inmediatamente al IV (G). Analizamos lo que sucede entre los compases 18 y 21 como un pasaje momentáneo a la región del IV. Agregamos que en la resolución de la tensión entre la nota Do natural (sensible modal), y la nota Si natural; al estar armonizada con el acorde G, actúa como un retardo manteniendo la coherencia melódica. Esto último se trata de un aspecto muy presente en la música popular.

Análisis motivico - temático:

En cuanto a los aspectos rítmicos y melódicos del tema podemos señalar como una característica su comienzo anacrúsico: El tema comienza en la última corchea del compás para pasar a la primera figura del compás siguiente con un intervalo ascendente.

Ejemplo 3: Salto ascendente de la última corchea del compás 1 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 6ta Mayor.

8

Ya me voy pa ra los cam —

(Ejemplo N° 3 “La Tupungatina”, Versión Gardel - Razzano, compases 1 y 2).

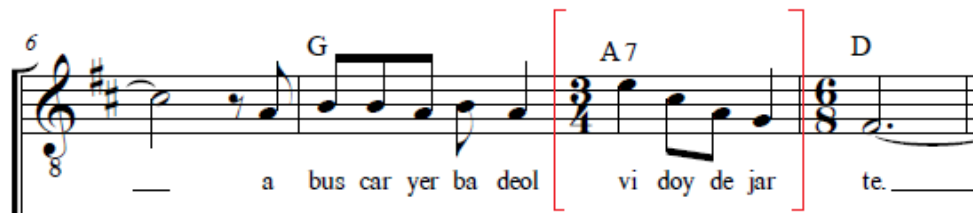
Ejemplo 4: Salto ascendente de la última corchea del compás 18 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 2da Mayor.



(Ejemplo N° 3 “La Tupungatina”, Versión Gardel - Razzano, compases 18 y 19).

Nuevamente identificamos como el motivo generador del tema al intervalo inicial de 6ta Mayor que constituyen las primeras dos figuras del tema que generan el salto característico con el que identificamos a la obra. En este caso se trata de un motivo rítmicamente uniforme y melódicamente ascendente: En el ejemplo uno, con contenido de intervalos mayor a una 3ra, propio de una melodía acórdica; y en ejemplo dos, melodía por grado conjunto.

Encontramos un segundo motivo coincidente con los finales de Frase, en lo que podría considerarse una *desinencia* formada por la alternancia rítmica de 3/4 con 6/8. Tal como observamos en el compás 8, y en otros ejemplos del presente trabajo.



(Ejemplo N° 6 “La Tupungatina”, Versión Gardel - Razzano, compases del 6 al 9).

En estos fragmentos transcritos en compás 3/4, la direccionalidad de los intervalos que hacen a la melodía está sujeta la armonía y a la funcionalidad de la frase dentro de la oración. O sea que puede tratarse o no de una cadencia armónica conclusiva.

Por ejemplo: En los compases 8, 16 y 24 la cadencia conduce a resolver en la región del I (D) mientras que en el compás 20 la cadencia conduce a la del IV (G).



(Ejemplo N° 7 “La Tupungatina”, Versión Gardel - Razzano, compases del 18 al 21).

Segmentación del discurso, funciones formales y esquema formal:

La obra comienza con una introducción de guitarras que no incorporamos al análisis, debido a que las introducciones no corresponden a la composición de la canción, sino que son aportes de los mismos intérpretes. (Su función Introdutoria enriquece la forma pero no la modifica).

Según lo especifica la gráfica del disco, se trataría de una Zamba. Para detenernos sobre este aspecto y cotejar con otros trabajos, citamos a modo de “estudio canónico” el realizado por el Profesor Leopoldo Martí⁸² en su *Cuadernillo N°5 Música Popular Argentina I – Región Centro-Norte – Zamba*⁸³, del apartado Estructura:

/.../ Es una danza de coreografía fija –con algunas variantes- que, como la mayoría de su familia (cueca, gato, chacarera, escondido, huella, entre otras) tiene dos partes, “Primera” y “Segunda” (el “bailecito” es una excepción, pues a veces se pide una “tercera”, o “¡tres, tres!”). Cada parte consta de Introducción, dos Estrofas y Estribillo. La Introducción no tiene una estructura fija, sino que es libre, y en ella se plasman algunas características de la canción y la danza, tales como Tempo, Movimiento, Modalidad y Carácter; y a veces se incluyen en la Introducción elementos melódicos, armónicos o motivicos, propios de las Estrofas y/o del Estribillo. La danza y el canto comienzan una vez que concluye la introducción, momento en el que también inicia el acompañamiento del bombo. /.../ (Martí. 2004. Pág. 2)

1º y 2º			
INTRODUCCION	ESTROFA 1	ESTROFA 2	ESTRIBILLO
variable – 8 c	A: 12 c.	A: 12 c.	A – A’ – o B: 12 c.

/.../ La melodía de las Estrofas es siempre la misma, solo varía el texto (en el caso de las canciones). Cada Estrofa desarrolla una oración musical de 12 compases, constituida por tres frases de 4 cc. cada una. En la segunda y tercera frase de cada oración pueden plantearse tres variables en la relación melodía-texto:

1. Pueden ser iguales en melodía y letra.
2. Puede repetir la letra con melodía diferente.
3. Pueden ser de diferente melodía y letra. /.../ (Martí. 2004. Pág. 3)

Basados en estos aspectos y comparándolos con los de la estructura que arroja el análisis sintáctico y de las funciones formales, la versión no corresponde ser abordada como una *Zamba*. Si nos basamos en el ritmo del *rasgueo* de guitarras, el tempo, el arreglo de guitarras *punteras*, el dúo de voces que sostienen a lo largo de la obra y al compararlas con la estructura formal de las otras versiones, nos atrevemos a intuir que la versión del

⁸² Profesor Leopoldo Martí, músico, docente de la UNCuyo y director de este proyecto.

⁸³ Ver: Martí, L. 2004. Pág. 2 y 3.

dúo Gardel - Razzano se corresponde con más bien con una Tonada Chilena o con una Zamacueca.

Rasguído de Tonada Cuyana:



Rasguído de Tonada Chilena o Zamacueca:

La primera frase de la obra comienza en el levare al compás 2 y termina en el compás 9. Contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 2 hasta el 6 y el segundo desde el compás 7 hasta el 9. Se trata de una frase de función Expositiva, presenta una idea de antecedente - consecuente; debido a que comparten material temático, establecen una complementación de cadencias y se observa un pico de tensión en la zona central y reposo al final.

La segunda frase se trata de una Repetición inmediata del material presentado previamente. Varía el texto únicamente. Por lo tanto no altera la forma.

La tercera frase comienza con levare al compás 18 hasta el compás 25. Contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 18 hasta el compás 21 y el segundo desde el compás 22 hasta el 25.

Por el contenido de esta frase cabe señalar que hay una función de Elaboración del material temático y está *liquidando* la idea que se expuso en la primera frase.

La Forma Global es Simple, Primaria y Seccional.

Sección 1	Frase 1	Frase 2	Frase 3
Compases	Del 2 al 9	Del 10 al 17	Del 18 al 25
Función	Expositiva	Repetición inmediata	Elaborativa
Armonía	I - V7 - IV - V7 - I	I - V7 - IV - V7 - I	IV - I7 - IV - I7 - IV - V7 - I
Letra	Ya me voy para los campos y adiós a buscar yerbas de olvido y dejarte.	a ver si con esta ausencia pudiera en relación a otro tiempo olvidarte.	a ver si con esta ausencia pudiera en relación a otro tiempo olvidarte.

Continuamos el análisis abordando la obra como un *género lírico*, puesto que -como hemos dicho en los otros casos- el texto y su estructura suelen determinar la estructura musical. Podrá verse los análisis anteriores y siguientes las similitudes y diferencias entre las versiones.

<i>Ya me voy para los campos y adiós (a)</i>	]	F 1 (Exposición)
<i>A buscar yerbas de olvido y dejarte. (b)</i>		
<i>A ver si con esta ausencia pudiera (c)</i>	]	F 2 (Repetición inmediata F 1)
<i>En relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>		
<i>A ver si con esta ausencia pudiera (c)</i>	]	F 3 (Elaboración)
<i>En relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>		

13.5. Análisis de “El Martirio”, versión de Los Cuatro Huasos. (Ver partitura completa en Anexo).

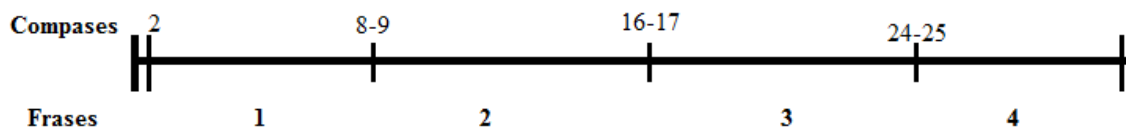
La versión de “El Martirio” por los Cuatro Huasos fue grabada entre 1950 y 1956 y fue editada en 1959 en 33 r.p.m. por el sello RCA Víctor, atribuyéndole la autoría a Los Cuatro Huasos.⁸⁴

Determinaremos primera sección y partes luego de analizar aspectos sintácticos y temáticos, un cuadro para comprender su forma y funciones; acompañado por la partitura

⁸⁴ Ver: Rengifo, E y Rengifo, C. 2008.

de las voces con letra y armonía. Dicha partitura fue transcrita para el presente trabajo referenciándonos en la escucha de la versión de Los Cuatro Huasos. (Ver anexo).

Sección 1:



Sistema de organización de las alturas:

La de Los Cuatro Huasos es una versión en tempo de Tonada Chilena, sostenida por un rasguído de guitarra similar al de la Zamacueca. Cantada por voces rítmicamente homogéneas a distancia de terceras paralelas y por momentos al unísono. Al igual que en la versión de Gardel y Razzano está acompañada por unas guitarras punteando la melodía de la introducción (similar a la introducción que encontramos en otras versiones de cultores de música cuyana). Los punteos tienen una función de realizar contrapuntos melódicos a la canción, además llevar la melodía de la introducción. (Casi con un tratamiento contrapuntístico, no por el desarrollo del arreglo sino más bien por el resultado sonoro).

La obra está interpretada en la tonalidad de Do mayor, sistema tonal. Las funciones armónicas que se presentan son las de reposo en I (C), tensión en V (C) y media tensión en IV (F).

Análisis motivico – temático:

En cuanto a los aspectos rítmicos y melódicos del tema, también en esta versión señalamos su comienzo anacrúsico: El tema comienza en la última corchea del compás para pasar a la primera figura del compás siguiente con un intervalo ascendente.

Ejemplo 1: Salto ascendente de la última corchea del compás 1 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 6ta Mayor.

1° Sección

Tenor 1

Ya me voy pa-rae-sos cam-pos ya - dio - os

(Ejemplo N° 1 “El Martirio”, Versión de Los Cuatro Huasos, compases del 1 al 4).

Ejemplo 2: Salto ascendente de la última corchea del compás 17 hacia la primera corchea del compás siguiente. Salto de 4ta Mayor.

A ver si con es-tau - sen - cia pu-die -

(Ejemplo N° 2 “El Martirio”, Versión de Los Cuatro Huasos, compases del 17 al 19).

Al igual que anteriormente, observamos un aspecto motivico temático de la obra en los cierres de frase. Sucede una alternancia rítmica entre el compás de 6/8 por un compás de 3/4. Tal como observamos en el compás 7, con una cadencia armónica conclusiva.

a bus-car yer-bas deol - vi - doy de-jar - te.

(Ejemplo N° 3 “El Martirio”, Versión de Los Cuatro Huasos, compases del 7 al 11).

Segmentación del discurso, funciones formales y esquema formal:

La obra comienza con una introducción de guitarras que no incorporamos al análisis, debido a que las introducciones no corresponden a la composición de la canción, sino que son aportes de los mismos intérpretes. (Su función introductoria enriquece la forma pero no la modifica).

La primera frase comienza en el compás 2 y termina en el compás 8. Contiene dos miembros de frase, el primero desde el compás 2 al 4 y el segundo miembro desde el 6 al 8. Presenta una idea de antecedente – consecuente entre sus miembros de frase; debido a que comparten material temático, establecen una complementación de cadencias y se

observa un pico de tensión en la zona central y reposo al final. Tiene una función Expositiva. La segunda frase es una Repetición inmediata de la primera, por lo tanto no modifica la forma. La frase 3 comienza en el compás 13 y finaliza en el 24. Tiene una función Elaborativa del material temático expuesto anteriormente. La frase 4 es una Re exposición de la primera frase musical con el texto de la tercera.

Su Esquema Formal se corresponde con una forma Simple Primaria y Seccional.

Sección 1	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4
Compases	Del 2 al 8	Del 9 al 16	Del 17 al 24	Del 25 al 32
Función	Expositiva	Repetición inmediata	Elaborativa	Re expositiva
Armonía	I - V7 - IV - V7 - I	I - V7 - IV - V7 - I	IV - I7 - IV - I7 - IV - V7 - I	I - V7 - IV - V7 - I
Letra	Ya me voy para esos campos y adiós a buscar yerbas de olvido y dejarte.	Ya me voy para esos campos y adiós a buscar yerbas de olvido y dejarte.	a ver si con esta ausencia pudiera en relación a otro tiempo olvidarte.	a ver si con esta ausencia pudiera en relación a otro tiempo olvidarte.

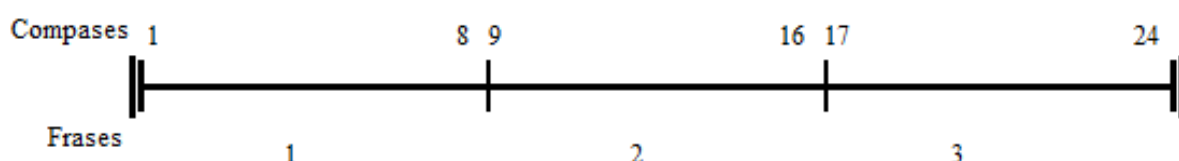
Al igual que en las anteriores versiones analizadas como un *género lírico*, está visto que la estructura literaria suele determinar la estructura musical:

<i>Ya me voy para esos campos y adiós (a)</i>	}	F 1 (Exposición)
<i>a buscar yerbas de olvido y dejarte; (b)</i>		
<i>Ya me voy para esos campos y adiós (a)</i>	}	F 2 (Repetición inmediata F 1)
<i>a buscar yerbas de olvido y dejarte; (b)</i>		
<i>a ver si con esta ausencia pudiera (c)</i>	}	F 3 (Elaboración)
<i>en relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>		
<i>a ver si con esta ausencia pudiera (c)</i>	}	F 4 (Re exposición F 1)
<i>en relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>		

13.6. Análisis de “La Tupungatina”, versión de Cantares de la Cañadita. (Ver partitura completa en Anexo)

A continuación realizaremos un análisis de “La Tupungatina” versión de Cantares de la Cañadita, tomándola como referencia cristalizada del paradigma de versiones en la música cuyana. Determinaremos primera sección y partes luego de analizar aspectos sintácticos y temáticos, un cuadro para comprender su forma y funciones; acompañado por la partitura de las voces con letra y armonía.

Sección 1:



Sistema de organización de las alturas:

La obra está interpretada en la tonalidad de Re mayor. Se trata del sistema tonal, escala mayor natural, con dos sostenidos en la armadura de clave (Fa# Do#). Las funciones armónicas principales que aparecen son las de reposo en I (D), tensión en V (A7) y media tensión en IV (G).

Partitura musical de la Sección 1 de "La Tupungatina". Muestra dos estrofas de música con letra y armonía. La primera estrofa comienza con un acorde de D (Re mayor) y la segunda con un acorde de G (Sol mayor). Se indican los acordes D, A7 y G.

(Ejemplo N° 1 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 1 al 8).

También en esta versión podemos observar la aparición de la nota *Do natural* en la primera voz en el compás 19. Como ya hemos visto, esta alteración se debe a la función del acorde de D7 como dominante de G, IV de la tónica de la obra.



(Ejemplo N° 2 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 17 al 20).

A las funciones armónicas principales descritas anteriormente debemos agregar la generación otra tensión al transformar el acorde de Tónica (D) en Dominante del IV (D7), para pasar precisamente al IV (G), tal como se observa en el ejemplo 2.

Desde el comienzo del tema en el compás 1, es abordado por un dúo de voces que será sostenido y desarrollado durante toda la obra.

Transcripción de voces

1°sección

(Ejemplo N° 3 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 1 al 4).

Dicho dúo de voces se desarrolla en una textura caracterizada por ser una polifonía homófona en terceras paralelas hasta el compás 10 donde varía la altura de la segunda voz abriendo una distancia de 6ta por movimiento directo, hasta el compás 11 donde recupera la distancia de 3as por movimiento contrario. Auténtica característica del *dúo cuyano*.

(Ejemplo N° 4 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 9 al 12).

Análisis motivico – temático:

En cuanto a los aspectos rítmicos y melódicos del motivo señalamos cabalmente como una característica su comienzo anacrúsico: El tema siempre comienza en la última corchea del compás para pasar a la primera figura del compás siguiente con un intervalo ascendente. En todas las versiones analizadas.

Ejemplo 5: Salto ascendente de la última corchea del compás 1 hacia la primera corchea del compás 2. Salto de 6ta Mayor.

1ª sección

Tenor 1

Tenor 2

Ya me voy pa-ra los cam

Ya me voy pa-ra los cam

(Ejemplo N° 5 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases 1 y 2).

Ejemplo 6: Salto ascendente de la última corchea de un compás 13 hacia la primera corchea con puntillo del compás 14. Salto de 2da Mayor.

13

T1

T2

con re-lación a o-tro tiem - po ol-vi-dar -

con re-lación a o-tro tiem - po ol-vi-dar -

(Ejemplo N° 6 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 13 al 15).

Como podemos observar, el motivo puede desarrollarse de manera uniforme o no uniforme (a veces se da entre dos corcheas, y otras entre corchea y corchea con punto). Decidimos atribuir esto a la flexibilidad que se tiene del fraseo en estas músicas, donde la mínima prolongación de una figura está sujeta a circunstancias interpretativas del momento.

Finalmente identificamos como motivo al intervalo inicial de 6ta Mayor que constituyen las primeras dos figuras del tema que generan un salto característico con que identificamos la obra, en sus diferentes versiones. Ejemplo levare al compás 2:



(Ejemplo N° 7 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases 1 y 2).

Otro motivo rítmico usual en las versiones, se ubica hacia el final de las frases; en la *desinencia* que se forma por la alternancia rítmica entre 3/4 y 6/8. Como indica el compás 7. Característica del género Tonada Cuyana, y compartida con otras especies musicales.

(Ejemplo N° 8 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 6 al 8).

En estos fragmentos con rítmica 3/4 en los finales de cada frase, la direccionalidad de los intervalos que hacen a la melodía está sujeta la armonía y a la funcionalidad de la frase dentro de la oración. O sea que puede tratarse o no de una cadencia armónica conclusiva.

¿Interpretación o composición?

Decidimos abrir un apartado para destacar una particularidad encontrada en varias versiones de esta obra. Se trata de los calderones entre el 2do y 3er compás del inicio del tema. Esa *prolongación* en el canto no sabríamos decir si se trata de un elemento de la composición musical o de una característica interpretativa que llegó para quedarse cristalizada en la decena de versiones halladas, y si debiéramos analizarlo como un material temático o como una característica interpretativa de las músicas populares de raíz folklórica.

Transcripción de voces

♩. = 60 1ª sección D A 7

Tenor 1

Ya me voy pa-ra los cam - pos y a - dio-os

Tenor 2

Ya me voy pa-ra los cam - pos y a - dio-os

(Ejemplo N° 9 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 1 al 4).

Ante este cuestionamiento nos basamos en las palabras de Jorge Segura⁸⁵ y citamos su texto “El Folklore Musical de Cuyo”⁸⁶, para atribuir las mencionadas características musicales a la herencia del “Yaraví” en la música de Los Andes, a la que la Tonada no le fue esquivada.

/.../

Conclusiones:

Resumiendo lo expuesto sobre la Tonada Cuyana, se llega a las siguientes conclusiones:

- I. La Tonada Cuyana es la expresión máxima de la tradición lírica regional. Sus melodías se encuentran entre las más bellas y variadas del folklore musical argentino.
- II. Es una especie antigua con antecedentes prehispánicos y rasgos distintivos propios, y por sus estructuras musicales es exclusivamente cuyana.
- III. Casi todos sus elementos caracterizadores pertenecen al gran cancionero ternario colonial. Forma parte de la familia históricamente relacionada con el Perú colonial constituida por la Vidalita, la Vidalita riojana, el Yaraví y el Triste.
- IV. Su origen está en los taquíes que cantaban los Incas y que los Huarpes de Huentota (Mendoza) adoptaron durante los tres cuartos de siglo en que aquellos mantuvieron a Cuyo bajo su dominación.
- V. En el Perú, del taquí nació el Yaraví y de este el Triste. Ambas especies musicales, traídas por los arrieros, troperos y carreteros cuyanos del noroeste montañoso argentino a donde aquellos habían llegado, y aún del mismo Perú, contribuyeron a la reestructuración del canto mestizo existente en Mendoza y que era una prefiguración de la Tonada. Ese canto se formó – por obra de los Jesuitas, en los primeros tiempos de la conquista – con la melodía de los taquíes mezclada con la música religiosa española. El Yaraví, el Triste y aquel canto mestizo formaron la Tonada que ha llegado hasta nuestros días.
- VI. En la evolución de la Tonada influyeron especialmente los versos y la música del Yaraví del siglo XVIII y del Triste en que derivó.
- VII. Del Triste nació también, en territorio argentino, el Estilo, pero al convertirse este en aire nacional se desprendió de gran parte de los elementos que originariamente pudieron identificarlo con la Tonada. Sin embargo todavía

⁸⁵ Historiador, Presidente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, de la Asociación Cuyana de Antropología, del Centro Regional de Estudios Científicos del Folklore, entre otros.

⁸⁶ Ver: Segura, J. 1965. Pág. 45, 46.

hay quien insiste en que la Tonada es el mismo Estilo, por lo que la denominan Estilo de Cuyo, en lo que hay un manifiesto error.

- VIII. Ciertos matices y dejos de antiguas tonadas revelan la adherencia en las mismas de elementos de la Vidala y aún de la Baguala. Este se advierte aún en aquellas que son lentas y quejumbrosas y que se cantan al modo de antaño. Esos elementos han ido desapareciendo paulatinamente en el correr del siglo actual.
- IX. Por el motivo anunciado, por la ley inexorable de la metamorfosis y por haberse transmitido de persona a persona, las Tonadas se han transformado de tal manera que las que escuchamos desde comienzos del siglo presente difieren notablemente de la que tuvieron vigencia en las centurias anteriores. Esto se aprecia en todas cuya melodía por alguna feliz circunstancia, se ha conservado intacta hasta hoy por lo menos desde cien años atrás, como el caso que puntualizamos al reproducir la poesía de la titulada: “Yo fui tu árbol estimado”.

No debe demorarse la recopilación, por medio de la grabación fonográfica, de las tonadas antiguas que todavía suelen cantarse como antes. /.../ (Segura 1965 Pág. 45, 6).

/.../ La Tupungatina. (Anónima).

Esta es una de las tonadas más representativas de Cuyo. Su verdadero nombre no es La Tupungatina sino Tirana o El Martirio. El origen del cambio lo conocemos justamente por el autor del mismo, Carlos Marambio Catán, quien hacia 1920 escuchó esta Tonada a las famosas hermanas AVECILLA en una fiesta que tuvo lugar en Tupungato. Captó la melodía y anotó la letra, pero no el nombre de la Tonada. Fue así que al interpretarla posteriormente la llamó La Tupungatina, por el lugar en el que la había escuchado. Llama la atención la métrica de su poesía, formada por versos endecasílabos, lo que es realmente inusitado. A nuestro juicio la actual Tupungatina fue un antiguo Yaraví. Era frecuente en esta especie musical que, según hemos dicho es la progenitora de nuestra Tonada a través del Triste, que después de cada verso octosílabo se presentase otro de tres sílabas, por lo que la forma estrófica de la Tupungatina sería la que damos a continuación:

He vivido tolerando
 martirios
y jamás pienso mostrarme
 cobarde;
arrastrando unas pesadas
 cadenas
hasta que mi triste vida
 se acabe.

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

Cuando haya sellado el cielo
 mis penas
se acabarán mis tormentos,

tirana.
Para que te quiero ahora,
si dices
que me has de olvidar muy luego...
mañana.

Cuando no halle cielo ni agua
que digan
-Se acabarán mis tormentos,
tirana;
entonces recordarás,
aunque tarde,
todo lo que sufre mi alma...
cobarde! /.../ (Segura 1965 Pág. 69, 70).

Consideramos que según lo observado por Jorge Segura, el material temático debe ser analizado sin detenernos en los calderones de los compases 2 y 3, puesto que estos tienen relación con la tradición lírica del canto del *Yaraví* y no tanto con la composición musical de la obra, que por cierto se desconoce la autoría de la melodía.

A la cita de Jorge Segura sumaremos una del *Cuadernillo N7 Región Cuyana, Género: Tonada*⁸⁷; de la Cátedra Música Popular Argentina I a cargo del Profesor Leopoldo Martí⁸⁸. En el mencionado apunte se clasifican los tipos de Tonada Cuyana de la siguiente manera:

/.../

- a) **Tonada Tipo Estilo:** presenta las características secciones del Estilo Pampeano (Introd. – Triste – Valseado – Triste), con temáticas cuyanas y la incorporación del “Cogollo”.
- b) **Tonada Valseada:** basa todo su contenido musical en el típico ritmo de “valseado” (que también está presente en la Tonada Tipo Estilo).
- c) **Tonada o Tonada Cuyana:** basa todo su contenido musical en el típico ritmo de Tonada Cuyana.
- d) **Tonada Mixta:** combina alguna de las variables anteriores. /.../ (Martí, L. 2004. Pág. 3).

Diríamos que “La Tupungatina” se clasifica en la última opción: *Tonada Mixta*. Puesto que presenta características de *Tonada Tipo Estilo* en su primera frase y *Tonada Cuyana* en el resto de la obra. Algunas características de ambas variantes que se relacionan con la obra:

/.../ En diversos aspectos se encuentran influenciados la antigua Tonada y el Estilo Pampeano, puesto que ambos crecieron juntos. Ambos géneros mantienen la presencia viva del Yaraví (que en Argentina se transformará, manteniendo sus

⁸⁷ Ver: Martí, L. 2004.

⁸⁸ Profesor Leopoldo Martí, músico, docente de la UNCuyo y director de este proyecto.

características, en el Triste), en la hondura de sus trazos melódicos, sin un patrón métrico, sino libres y de gran lirismo /.../ (Martí, L. 2004. Pág. 3).

/.../

- Aspecto rítmico: esta tonada está construida en base al esquema rítmico acompañante más conocido de la tonada, en la guitarra. Este acompañamiento va variando, alternando momentos más claramente en 6/8 y otros en 3/4.
- Textura y organología. Polifónica. Dos voces homófonas, en terceras paralelas; acompañamiento de cuatro guitarras, tres homófonas y la 4ª haciendo acompañamiento armónico-rítmico con rasguidos: 1º (desarrolla contrapuntos a las voces), 2º (homófono, a una 3ª descendente de la 1ª), 3º (homófono, a una 8ª desc. de la 1ª); 4º (guitarrón). /.../ (Martí, L. 2004. Pág. 10).

Segmentación del discurso, funciones y esquema formal:

En cuanto a la introducción, omitiremos su análisis; no nos detendremos más que para observar que estamos frente a una auténtica introducción de Tonada Cuyana con punteo de dos guitarras y acompañamiento de guitarra y guitarrón; y que se trata de la introducción de referencia para otras versiones de la misma obra en este género. Como hemos advertido anteriormente, las introducciones no corresponden a la composición de la canción, sino que son aportes de los mismos intérpretes. (Su función introductoria enriquece la forma pero no la modifica).

La primera frase comienza con levare al compás 2 y finaliza en el compás 8. Con una función Expositiva. Presenta una idea de antecedente – consecuente entre sus miembros de frase; debido a que comparten material temático, establecen una complementación de cadencias y se observa un pico de tensión en la zona central y reposo al final. El primer miembro de frase va desde el levare al compás 2 hasta el compás 4 y el segundo miembro de frase desde el levare al compás 6 hasta el compás 8.

Ejemplo 10: Antecedente: Compases 1, 2, 3 y 4.

1ª sección

Tenor 1

Tenor 2

Ya me voy pa-ra los cam - pos ya - dio-os

Ya me voy pa-ra los cam - pos ya - dio-os

(Ejemplo N° 10 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 1 al 4).

Ejemplo 11: Consecuente: Compases 5, 6, 7 y 8.

The image shows a musical score for two voices, T1 and T2. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score covers measures 5 to 8. Chords G, A7, and D are indicated above the staves. The lyrics are: 'a bus-car yer-bas de ol-vi - do y de-jar - te'.

(Ejemplo N° 11 “La Tupungatina”, Versión Cantares de la Cañadita, compases del 5 al 8).

La segunda frase comienza con levare al compás 10 y finaliza en el compás 16. Está compuesta por dos miembros de frase, el 1ero desde el levare al compás 10 y finaliza en el compás 12, y el 2do desde el compás 13 al compás 16. Tiene función Expositiva.

En cuanto a la 2da frase, es una Repetición inmediata que presenta otro texto, no modifica la forma.

La 3era frase comienza con levare al compás 18 y finaliza en el compás 24. Está compuesta por dos miembros de frase, el primero comienza con levare al compás 18 y finaliza en el compás 20 y el segundo comienza con levare al compás 22 y finaliza en el compás 24. La frase tiene función Elaborativa.

En conclusión, se trata de una Forma Simple Primaria y Seccional.

Sección 1	Frase 1	Frase 2	Frase 3
Compases	Del 1 al 8	Del 9 al 16	Del 17 al 24
Función	Expositiva	Repetición inmediata	Elaborativa
Armonía	I - V7 - IV – V7 - I	I - V7 - IV - V7- I	IV - I7 - IV - V7 - I
Letra	Ya me voy para los campos y adiós a buscar yerbas de olvido y dejarte.	a ver si con esta ausencia pudiera con relación a otro tiempo olvidarte.	a ver si con esta ausencia pudiera con relación a otro tiempo olvidarte.

Como hemos visto hasta aquí; las Tonadas son un *género lírico*, (en los que el texto y su estructura suelen determinar la estructura de la música) y conviene no apartarse de la letra para analizar el discurso musical y su sintaxis. Por este motivo acompañamos todos los

análisis con un gráfico como el siguiente para ver la estrecha relación que guardan la letra y la música.

<i>Ya me voy para los campos y adiós (a)</i>	]	F 1 (Exposición)
<i>a buscar yerbas de olvido y dejarte. (b)</i>		
<i>A ver si con esta ausencia pudiera (c)</i>	]	F 2 (Repetición inmediata F 1)
<i>con relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>		
<i>A ver si con esta ausencia pudiera (c)</i>	]	F 3 (Elaboración)
<i>con relación a otro tiempo olvidarte. (d)</i>		

14. Consideraciones finales y Conclusión:

Respecto de la atribución de “Esperanza” o “Algún día querrá el cielo” a Mariano Melgar, nos basamos en los escritos de Aurelio Miró Quesada (A.M.Q) y los aportes realizados por Marta Elena Castellino (M.E.C) para determinar que no podría aseverarse efectivamente que la letra pertenece al corpus de obras propias de Melgar; que podría tratarse de una poesía anónima recopilada por el poeta, o de autoría de algún otro poeta contemporáneo a este.

Sí probamos que el poema reúne algunas de las características del periodo Barroco español, y que, en ese caso, puede analizarse desde el concepto de “zig – zig” propuesto por Cortazar⁸⁹. A continuación algunos aportes de M.E.C que nos permiten arribar a nuestras conclusiones:

/.../ Acerca de la preferencia por formas “culteranas” dentro de la lírica popular hispanoamericana, podemos decir que la conquista y colonización de América se produce en los siglos XVI y XVII, cuando en la Península se encontraba vigente el movimiento denominado “Barroco”, que busca la artificiosidad y las formas recargadas y complejas/.../ (Castellino 2020).

Nos agrega M.E.C. al preguntar por el posicionamiento de J.D.L. sobre la raíz española del cancionero:

/.../ Ese aporte hispánico es fundamental, pero no desconoce Draghi la posibilidad de un intercambio, de un camino de ida y vuelta: *“Es realmente aventurado sostener en forma rotunda la procedencia de tal o cual composición. Cuando, siguiendo la ruta bibliográfica, se la atribuimos a España, se olvida que hay más de tres siglos de vida indocriolla que deben ser pesados en la balanza. Los huecos enormes de la historia colonial americana permiten muchas suposiciones fundadas al margen de la bibliografía”*. Más adelante agrega: *“No debe olvidarse a la América productora. No hay ninguna razón para suponer que España no exportase arte criollo a la metrópoli”* /.../ (Castellino 2020).

En cuanto a la métrica de escritura “Algún día querrá el cielo” ó “Esperanza” está formada por cuatro cuartetas con versos endecasílabos. Una métrica típica de la forma del soneto italiano pero con otra estructura de rima y de estrofas. La acentuación de los versos está en las sílabas métricas 7 y 10. Por ejemplo: “Algún día querrá el cielo tirano”. Todas las versiones del presente trabajo podrían organizarse bajo esta misma estructura, figuren o no escritas así, resisten ajustarse a esa forma.

⁸⁹ Ver: Cortazar, R. 1965 Pág. 32, 33, 34, 35.

En cuanto a lo musical, por un lado queda descartada la idea de que la música que hemos analizado en las diferentes versiones haya sido compuesta por Mariano Melgar, por el motivo que los Yaravíes son en tonalidades menores y en escala pentafónica. Esto demuestra que la música con que conocemos el poema no ha sido compuesta puramente como un Yaraví, y aleja la hipótesis de que la melodía haya sido creación del poeta peruano. Sin embargo, por otro lado, tomamos las aseveraciones de Jorge Segura⁹⁰ respecto de la influencia peruana y del Yaraví particularmente, en las Tonadas Cuyanas:

/.../

- Casi todos sus elementos caracterizadores pertenecen al gran cancionero ternario colonial. Forma parte de la familia históricamente relacionada con el Perú colonial constituida por la Vidalita, la Vidalita riojana, el Yaraví y el Triste.
- En el Perú, del taquí nació el Yaraví y de este el Triste. Ambas especies musicales, traídas por los arrieros, troperos y carreteros cuyanos del noroeste montañoso argentino a donde aquellos habían llegado, y aún del mismo Perú, contribuyeron a la reestructuración del canto mestizo a existente en Mendoza y que era una prefiguración de la Tonada. Ese canto se formó – por obra de los Jesuitas, en los primeros tiempos de la conquista – con la melodía de los taquíes mezclada con la música religiosa española. El Yaraví, el Triste y aquel canto mestizo formaron la Tonada que ha llegado hasta nuestros días.
- En la evolución de la Tonada influyeron especialmente los versos y la música del Yaraví del siglo XVIII y del Triste en que derivó. /.../ (Segura 1965 Pág. 45).

Recorrido geográfico:

Después de cotejar los datos históricos expuestos en el presente trabajo podemos deducir que los soldados integrantes del Ejército Libertador que retornó de Perú a Chile y luego al Río de la Plata, pudieron haber sido un vehículo de la “La Tirana” o “El Martirio” (más tarde llamada “La Tupungatina”), de la misma manera que lo fueron de otras canciones, danzas y varias expresiones musicales que circularon por esos territorios en las primeras tres décadas del s. XIX.

¿Y por qué no permitírnos concluir en estos razonamientos, si la afición del General San Martín por las artes musicales es sabida gracias a que el coronel Félix de Olazábal dejó conocido testimonio de cómo el capitán de Los Andes gustaba del estudio metódico de la guitarra digitando, entre otros, “La Gota de Agua” un estudio de Fernando Sor⁹¹? Sumado a la banda de instrumentos de bronce y percusión integrada por soldados afro-

⁹⁰ Ver: Segura, J. 1965. Pág. 45.

⁹¹Fernando Sor (Barcelona, España, 13 de febrero de 1778 – París, Francia, 10 de julio de 1839) fue un guitarrista y compositor español. El musicólogo belga Fétis lo llamó el “Beethoven de la guitarra”.

descendientes que acompañó la gesta, dan un panorama de la presencia musical durante la campaña independentista.

El devenir histórico de los hechos y el recorrido geográfico realizado tiene coincidencia contemporánea con los testimonios que dejó Zapiola, hablando estrictamente del material musical que viajaba desde Perú hacia Chile con los músicos del ejército.

Podemos asegurar que “El Martirio” llegó a integrar el repertorio de Los Cuatro Huasos por medio de dos vías posibles. Por un lado, no cabe duda de la presencia de esta canción en la tradición chilena y su transmisión oral de generación en generación; y por el otro nos atrevemos a intuir que además pudo haber sido transmitida por el mismo Cristino Tapia al conjunto, puesto que este músico gozaba de gran vigencia y presencia en radios y varios estudios de grabación de Buenos Aires en la década de 1920, y varias de sus obras influyeron en la selección de canciones que Los Cuatro Huasos grabaron en su primer registro del año 1927. Concluimos en que Cristino Tapia y el conjunto tuvieron algún tipo de relación, y estaban al tanto de la circulación que “La Tirana o El Martirio” ó “La Tupungatina”, había tenido en el pasado y tenía en el presente, de un lado y del otro de Los Andes. En el mismo sentido atribuimos la llegada de “La Tupungatina” al repertorio de Gardel – Razzano al vínculo que el dúo mantenía con Tapia. Pero en relación a la autoría de la obra, nos inclinamos a asegurar que no es propia de Cristino Tapia.

Desde la época de las guerras de independencia circulaba esta canción entre los sucesivos viajes de realizados por soldados del ejército entre los nacientes países de Perú Chile y Argentina y desde antes de este periodo ha circulado en el Perú.

Conclusión:

Las identidades musicales regionales y nacionales están conformadas por elementos resultantes del intercambio cultural, sucedido entre esos territorios desde aquellos años de las Guerras de Independencia en América del Sur.

La Tupungatina toma elementos literarios de la poesía española de la época barroca, y los apropia como canción latinoamericana.

Identificamos que la obra realizó un recorrido de ida y vuelta en lo geográfico desde el norte al sur, y viceversa; dentro del mapa poético - musical del cono sur de América Latina. Pudiendo además provenir parcial o totalmente de cancioneros españoles.

Se aprecia que los lenguajes folklóricos cristalizados de la tradición musical latinoamericana son retroalimentados, recreados y modificados a través del tiempo gracias al intercambio de elementos poético - musicales (por ejemplo, los repertorios).

Todas las versiones analizadas son géneros líricos con estrechas semejanzas musicales y literarias, aunque ajustadas a la impronta interpretativa de cada región en su correspondiente época. Todas se pueden analizar como formas Simples Primarias y Seccionales, subdivisión ternaria y modo mayor. Todas contienen material temático en común; segmentación del discurso y funciones de esos segmentos similares entre ellas.

15. Bibliografía:

Acordinaro Gil, Norma. 2014. “Nota preliminar”, “Prólogo”, “Acerca de quién fue Juan Draghi Lucero”, “Acerca del Cancionero Popular Cuyano”; en *Cancionero Popular Cuyano: Antología. Con prólogo de Norma Acordinaro Gil*, de Draghi Lucero, Juan. Bs As, Del Sol. 1era edición.

Aharonian, Coriun. 2007. “El Concepto de Versión y la Direccionalidad Sociocultural en Música Popular”. *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo.

Ballón Farfán, Benigno. 1948. *Mariano Melgar*. Lima. Editorial Musical Maldonado.

Ballón Farfán, Benigno. 1940. *Cantares arequipeños; álbum de yaravíes, marineras y pampeñas*. Lima. Editorial Musical Maldonado.

Benedetti, Héctor Ángel. 2005. *Gardel en 1912, Historia de sus primeras grabaciones*. Buenos Aires. Éditions de la Rue du Canon d’Arcole. 1ª Ed.

Carpio Muñoz, Juan G. 1976. *El yaraví arequipeño. Un estudio históricosocial y un cancionero*. Arequipa, Talls. La Colmena, impresores editores.

Castellino, Marta Elena. 2005. *Juan Draghi Lucero. Vida y Obra*. Mendoza. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo. 1er Edición.

Cirese, Alberto M. 1979. *Ensayos sobre las culturas subalternas*. México, CISINAH.

Cortazar, Augusto Raul. 1964. “Esquema de un zig – zag cultural: folklore – “proyección” y viceversa” en *Folklore y Literatura*. Editorial Universitaria de Buenos Aires; Pág. 20, 21, 32, 33, 34 y 35).

Draghi Lucero, Juan. 1992. *Cancionero Popular Cuyano*. 2ª edición. Dos tomos. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo y Ediciones Culturales de Mendoza. [1938].

Draghi Lucero, Juan. 1997. *Cancionero Popular Cuyano*. Mendoza, Ediciones del Canto Rodado. [1938].

García Canclini, Néstor. 1987. “Ni Folclórico ni masivo: qué es lo popular”. *Diálogos, Perú. No 17: 4 - 13*.

García, M. Inés. 2011. *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical*. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.

Gonzales, Juan Pablo. 2012. “Originales múltiples”, en *Pensar la música desde América Latina, Problemas e interrogantes*. Santiago. Ediciones Universidad Alberto Urtado.

Hall, Stuart y Du Gay, Paul. 1996 "Música e identidad" de Frith, Simon, en *Cuestiones de identidad cultural*. Bs As y Madrid. Amorrortu ediciones.

Martí, Leopoldo Guillermo: *Cuadernillo N°5 Música Popular Argentina I – Región Centro-Norte – Zamba*. Apuntes de la Cátedra MPAI de la Licenciatura en Música Popular, FAD, UnCuyo.

Martí, Leopoldo Guillermo: *Cuadernillo N°7 Música Popular Argentina I – Región Cuyo- Tonada Cuyana*. Apuntes de la Cátedra MPAI de la Licenciatura en Música Popular, FAD, UnCuyo.

Melgar, Mariano. 2012. *Poesías Completas*. Arequipa, Perú. Esta edición: Cuzzi y Cía., S.A. (Herederos de Aurelio Miró quesada). Segunda edición.

Miró Quesada, Aurelio. 1955. *Los Yaravíes de Mariano Melgar*. Lima. El Comercio. [Resumen]; Anales de la UNMSM. (Lima), n° 13/14,1955, p. 65-67.

Miró Quesada, Aurelio. 1978. *Historia y leyenda de Mariano Melgar. (1790 - 1815)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. Capítulos I-XII. Pág. 191.

Recasens, Albert. 2010. *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Ediciones Akal, S. A.

Rengifo, Eugenio y Catalina Rengifo. 2008. *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: Editorial Catalonia, SCD.

Rodríguez, Alberto. 1989. *Cancionero Cuyano*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza. [1938].

Segura, Jorge. *El Folklore Musical de Cuyo*. 1965. Mendoza. Inédito.

Spencer Espinosa, Christian. 2007. "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX", para la Universidad Complutense de Madrid.

Timpanaro, Horacio y Wahl, Cornelio. 1998. "Cronología sanmartiniana y hechos conexos con las acciones de la independencia americana" en *José de San Martín Libertador de América* de Manrique Zago. Instituto Nacional Sanmartiniano, Ediciones, Buenos Aires, pp. 156-168.

Zapiola, José. 1881. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Cuarta edición. Santiago: Imprenta Victoria.

Zapiola, José. 1945. *Recuerdos de treinta años*. Santiago. Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [Biblioteca de Escritores Chilenos, volumen V]. Zig-Zag.

Revistas consultadas:

Juan Astica, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza 1997. “Música popular chilena (1906-1930) - Selección de discos 78 rpm” en *Revista musical chilena versión impresa* ISSN 0716-2790 *Rev. music. chil.* v.52 n.190. Santiago.

López Cano, Ruben. 2012. “Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana”. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 14, n. 24, p. 81-98. Jun 2012.

Raygada, Carlos. 1958 “Guía musical del Perú” en *Fénix N°12 Revista de la Biblioteca Nacional*. Lima, Perú.

Torres Alvarado, Rodrigo 2008. “Zamacueca a toda orquesta Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)” en *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Enero-Junio, 2008, N° 209, pp. 5-27 Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Otros artículos consultados:

“Canciones, yaravíes zarzuelas, valeses, polcas, mazurcas, jotas, &c”. 1918. El Arca de Noé y La Nueva Librería, 1917.- 33 ed. Arequipa.

El Cancionero Mistiano; selecta recopilación de canciones, valeses, polcas, mazurcas, yaravíes, jotas, etc., 1914. Arequipa, Tip. Quiroz.

El cancionero arequipeño; canciones, yaravíes, zarzuelas &c. 1995. Arequipa, Tip. Muñiz, 120 p.

El Mercurio. 1 agosto, 1882. [Valparaíso], LV/16.630.

La Lira del Misti; colección de zarzuelas, yaravíes, canciones, habaneras y serenatas. 1902. 4ª ed. Arequipa, Tip. y Enc. Medina.

Mistura para el bello sexo. Repertorio de canciones y yaravíes cantables antiguos y modernos para recreo del bello sexo. 1865. Arequipa, Imp. de Jacinto Ibáñez. iv, 60 p.- Eds. conocidas: [4a] ibid. 1877 - 108 p.

Discografía consultada:

Cantares de la cañadita. 1967. LP. *Fiesta de la Vendimia*. Philips. Argentina.

Cona Roque. 2004. *El Martirio de la Tupungatina*. Cd recopilación, VPCH NAPG, Mendoza.

Gardel. 2006. *La Historia Completa de Carlos Gardel – Vol. 45*, CD. EMI Argentina.

Juan Astica, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza 1997. (Recopilación). *Música popular chilena (1906-1930) - Selección de discos 78 rpm*. Chile. CD. (ADD). FONDART-Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).

Los cuatro Huasos. 2003. *100 Años de Música*. CD. BMG Chile.

Entrevistas:

Roque Cona, Mendoza 2017.

Marta Elena Castellino. Comunicación vía email. 2020.

Oscar de Lima. Comunicación vía email 2021.

Raul Díaz Acevedo. Comunicación vía email 2021.

Artículos en red consultados:

Armando Lofiego. 2017. “Carlos Gardel, su arte, su tiempo y la historia”: *Copyright Armando Lofiego 2015. Todos los derechos reservados. Tema Picture Windows*. <<http://carlosgardelxxi.blogspot.com.ar/2017/01/cxliiii-carlos-gardel-su-arte-su-tiempo.html>> (Fecha de consulta 8/7/2017).

Biografía Cantares de la Cañadita. 2020. *Radio On. www.radiodon.com.ar | FM 101.5 Eduardo Castex, Provincia de La Pampa, Argentina* <<https://radiodon.com.ar/2020/11/23/nacimiento-de-clemente-canciello-el-fundador-de-los-cantares-de-la-canadita/>> (Fecha de consulta Julio 2021).

Convenio Andres Bello: 2021. “28 de Julio: Día de la Independencia de la República del Perú”. <<http://convenioandresbello.org/cab/dia-de-la-independencia-de-la-republica-del-peru/#:~:text=En%201820%2C%20la%20Expedici%C3%B3n%20Libertadora,primer%20Congreso%20Constituyente%20del%20pa%C3%ADs>> (Fecha de consulta 01/2021).

Editores degardel.org. 2016. “Gardel Carlos, La Tupungatina”. <<http://www.gardel.org/La%20tupungatina>> (Fecha de consulta 29/11/16).

Orlando del Greco “Biografía de Cristino Tapia”.
<<http://www.todotango.com/creadores/ficha/615/Cristino-Tapia>> (Fecha de consulta 7/7/2017)

Sociedad Argentina de Autores y Compositores. S.A.D.A.I.C.
<https://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=La+Tupungatina&nro_obra=&autor=&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%EF%BF%BDsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta> (Fecha de consulta 5/11/2017).

16. Anexo:

16.1. Partituras completas:

El Martirio o La Tirana
Recopilación de Alberto Rodríguez

Introducción - Alegro Canto

Piano

5

Pno. VI - VI-DO TO - LE-RAN - DO MAR - TI - RIO Y JA - MAS PIEN - SO MOS - TRAR -

9

Pno. ME CO - BAR - DE A - RRAS - TRAN-DOU - NA PE - SA

12

Pno. DA CA - DE - NA HAS - TA QUE MI TRIS - TE VI - DA SEA-CA -

16

Pno. BE. A - RRAS - TRAN-DOU - NA PE - SA DA CA - DE - NA HAS -

20

Pno. TA QUE MI TRIS - TE VI DA SEA-CA BE. BE.

D.C Todo Para fin

La Tirana o El Martirio

Version 1

Recopilación Juan Draghi Lucero

Ya me voy pa - ra los cam - pos ya - dí - o - os a
ver si con e - sau - sen - cia pu - die - ra con

5 bus - car yer - bas de ol - vi - doy de - jar - te. A ver si con es - tau - sen - cia pu - die -
re - la - cion ao - tro tiem - pool - vi - dar - te.

10 ra con re - la - cion ao - tro tiem - pool - vi - dar - te.

"El Martirio" o "La Tupungatina"

Versión 1910 - Recopilación "Música Popular Chilena 1906 - 1930".

He vi - vi - do to - le - ran - doun mar - ti - rio y ja - más pien - so mos - trar -

5 - me co - bar - de a - rras - tran - dou - na ca - de - na tan fuer - te has -

10 ta que mi tris - te vi - da sea - ca - be. a - rras - tran - dou - na ca - de -

14 - na tan fuer - te has - ta que mi tris - te vi - da sea - ca - be.

La Tupungatina

Gardel - Razzano

1° sección

Transcripcion de las voces

♩. = 70

Tenor 1

Tenor 2

T1

T2

T1

T2

T1

T2

Chords: D, A7, G, A7, D, D, A7, G, A7, D, G, D7, G, D7, G, A7

Lyrics:

Ya me voy pa ra los cam pos ya dio os,

a bus car yer ba deol vi doy de jar te. A ver si con es tau

sen cia pu die ra en re la cion ao tro tiem pool vi dar te.

A ver si con es tau sen cia pu die ra en re la cion ao tro

La Tupungatina

24 A7 D 2° sección D

T1 tiem pool vi dar He vi vi do to le ran do mar

T2 tiem pool vi dar He vi vi do to le ran do mar

29 A7 G A7 D

T1 ti rioe y ja mas pien so mos trar me co bar de A

T2 ti rioe y ja mas pien so mos trar me co bar de A

35 D A7 G

T1 rras tran dou nas ca de nas tan fuer tes has ta que mi tris te

T2 rras tran dou nas ca de nas tan fuer tes has ta que mi tris te

40 A7 D G D7 G D7

T1 vi da sea ca be a rras tran dou nas ca de nas tan fuer

T2 vi da sea ca be a rras tran dou nas ca de nas tan fuer

45

G A7 A7 D

T1 tes has ta que mi tris te vi da sea ca be Cuan

T2 tes has ta que mi tris te vi da sea ca be Cuan

3° sección

50

D A7

T1 doha ya se lla doel tiem po mis pe nas nohay

T2 doha ya se lla doel tiem po mis pe nas nohay

55

G A7 D D

T1 mal que por bien no ven gaun que tar de Cuan do noha ya sie rras

T2 mal que por bien no ven gaun que tar de Cuan do noha ya sie rras

60

A7 G A7 D

T1 nia guas ni cie lo seha ca ba ran mis tor men toe co bar des

T2 nia augas ni cie lo seha ca ba ran mis tor men toe co bar des

66

T1

T2

G D7 G D7 G

— cuan do no ha ya sie rras nia gua ni cie lo — sea

— cuan do no ha ya sie rras nia gua ni cie lo — sea

Libre

71

T1

T2

A7 A7 D

ca ba ran mis tor men tos co bar des —

ca ba ran mis tor men tos co bar des —

El Martirio

Los Cuatro Huasos

Transcripción de las voces

1° Sección
♩. = 65

Tenor 1

Tenor 2

T 1

T 2

T 1

T 2

T 1

T 2

T 1

T 2

Ya me voy pa-rae-sos cam-pos ya - dio - os a bus-car yer-bas deol -

Ya me voy pa-rae-sos cam-pos ya - dio - os a bus-car yer-bas deol -

vi - doy de-jar - te. Ya me voy pa-ra los cam-pos ya - dio - os a

vi - doy de-jar - te. Ya me voy pa-ra los cam-pos ya - dio - os a

bus-car yer-bas deol - vi - doy de-jar - te. A ver si con es-tau - sen-cia pu-die -

bus-car yer-bas deol - vi - doy de-jar - te. A ver si con es-tau - sen-cia pu-die -

ra en re-la-ción ao-tro tiem-pool-vi-dar - te a - ver-si-con-es-tau -

ra en re-la-ción ao-tro tiem-pool-vi-dar - te a ver si con es tau

sen-cia pu - die - ra en re-la-ción ao-tro tiem-pool-vi-dar - te. He

sen-cia pu - die - ra en re-la-ción ao-tro tiem-pool-vi-dar - te. He

2° Sección

34 C G7 F G7 C

T 1 vi-vi-do to-le - ran-do-mar - ti - rios_____ y ja-más-pien-so-mos - trar-me co-bar - de_____

T 2 vi-vi-do to-le - ran-do-mar - ti - rios_____ y ja-más-pien so-mos - trar-me co-bar - de_____

41 C G7 F G7

T 1 He vi-vi-do to-le - ran-do-mar - ti - rios_____ y ja-más-pien-so-mos - trar-me co-bar-

T 2 He vi-vi-do to-le - ran-do-mar - ti - rios_____ y ja-más-pien-so-mos - trar-me co-bar-

48 C F G7

T 1 de_____ a - rras-tran-dou-na ca - de-na tan fuer - te_____ has - ta que mi tris-te

T 2 de_____ a - rras-tran-dou-na ca - de-na tan fuer - te_____ has - ta que mi tris-te

55 C C G7

T 1 vi - da sea-pa - gue._____ A - rras-tran-dou-na ca - de - na tan fuer-te_____ has-

T 2 vi - da sea-pa - gue._____ A - rras-tran-dou-na ca de - na tan fuer-te_____ has-

62 F G7 C

T 1 ta que mi tris - te vi - da sea - pa - gue.

T 2 ta que mi tris - te vi - da sea - pa - gue.

Score

La tupungatina

Cantares de la Cañadita

Transcripción de voces

$\text{♩} = 60$ 1ª sección

Tenor 1

Tenor 2

Ya me voy pa-ra los cam - pos ya - dio-os a

Ya me voy pa-ra los cam - pos ya - dio-os a

6 G A7 D D

T1

T2

bus-car yer-bas de ol-vi - do y de-jar - te A ver si con es-ta au-sen -

bus-car yer-bas de ol-vi - do y de-jar - te A ver si con es-ta au-sen -

11 A7 G A7

T1

T2

- cia pu-die - ra con re - la-ción a o-tro tiem - po ol-vi-dar -

- cia pu-die - ra con re - la-ción a o-tro tiem - po ol-vi-dar -

16 D G D7 G

T1

T2

te A ver si con es-ta au - sen - cia pu-die - ra con

te A ver si con es-ta au - sen - cia pu-die - ra con

22 A7 D D

T1 re - la - ción a o - tro tiem - po ol - vi - dar - te Yo he - vi - vi - do to - le - ran -

T2 re - la - ción a o - tro tiem - po ol - vi - dar - te Yo he vi - vi - do to - le - ran -

27 A7 G A7

T1 - do un mar - ti - rio y ja - más pen - se en mos - trar - me co - bar -

T2 - do un mar - ti - rio y ja - más pen - se en mos - trar - me co - bar -

32 D D A7

T1 de A - rras - tran - do u - nas pe - sa - das ca - de - nas has -

T2 de A - rras - tran - do u - nas pe - sa - das ca - de - nas has -

38 G A7 D G

T1 ta que mi tris - te vi - da se a - ca - be A - rras - tran - do u - nas pe -

T2 ta que mi tris - te vi - da se a - ca - be A - rras - tran do u nas pe -

43 D7 G A7

T1 sa - das ca - de - nas has - ta que mi tris - te vi - da se a - ca -

T2 sa - das ca - de - nas has - ta que mi tris - te - vi - da se a - ca -

La tupungatina
3° sección

3

48 D D A7

T1
8 be Cuan - do ha - ya se - lla - do el cie - lo mi pe - na no hay

T2
8 be Cuan - do ha - ya se - lla - do el cie - lo mi pe - na no hay

54 G A7 D D

T1
8 mal que por bien no ven - ga aun-que tar - de Cuan - do noha ya cie lo nia

T2
8 mal que por bien no ven - ga aun-que tar - de Cuan - do noha ya cie lo nia

59 A7 G A7

T1
8 — gua ni tie rras sea ca ba ran mis tor men — tos co bar

T2
8 — gua ni tie rras sea ca ba ran mis tor men — tos co bar

64 D G D7 G

T1
8 des. Cuan do noha ya cie lo nia gua ni tie - rra se a -

T2
8 des. Cuan do noha ya cie - lo ni a - gua ni tie - rra se a -

70 A7 rit. rit. D

T1
8 ca - ba - rán mis tor - men - tos co - bar - des

T2
8 ca - ba - rán mis tor - men - tos co - bar - des

**16.2. Obra propia del estudiante con referencia al trabajo de Tesina.
Décimas, y un cogollo a “La Tupungatina”. (Nahuel Jofré).**

*Será que vienen de España
estos versos peregrinos,
sin conocer su destino
de Independencia y batallas.
Que hasta El Callao se llegaban
y de ahí como un gran río
“La Tirana” y “El Martirio”,
el continente cabalgan.
Y en toda América cantan
la Libertad y su grito.*

*Algún arriero de penas,
por su destino andariego,
se acompañó de estos versos
pa’ cruzar la cordillera.*

*Y la copla forastera
vino a prender como un yuyo;
él con lo ajeno y lo suyo
por enriscados caminos,
silbando, baquiano andino,
viejas Tonadas de Cuyo.*

*En algún fogón campero,
en puestos del pedemonte
Tupungato le dió el nombre
y Don Juan Draghi Lucero,
a mil leguas de aquel puerto
y como cien años más tarde,
la escuchó por todas partes:*

*Salones o rancheríos,
con canto y guitarrerío;
sonido de todo el Valle.*

*Por buscar yerbas de olvido
salió una tarde a los cerros,
conversándole al poleo,
cedrón carqueja y tomillo.
Yuyos que del campo pillo
nomás por campear el monte
y ver Volcán y horizonte,
y hallar aquello que busco:
Del canto del Valle de Uco,
penas y olvidos del hombre.*

*Y se quedó para siempre,
Tonada Tupungatina,
cantando toda la vida,
durando como la nieve.
¡Que el canto lejos te lleve
canción de mi Valle noble,
canten mujeres y hombres
mientras yo pregunto al cerro:
¿Quién pudiera ser un verso
de Tonada con tu nombre?*

*Amigos cantores sepan y escuchen
les traigo una de esas viejas Tonadas
Que allende los mares llegan un día
y prenden en esta tierra cuyana.
Que allende los mares llegan un día
y son para siempre americanas.*

16.3. Entrevista completa a Marta Elena Castellino.

1. Preguntas:

- A. ¿Qué podría haber respondido Juan Draghi Lucero si le preguntábamos por esta canción?
- B. ¿Qué sobre sus diferentes títulos? La tirana o El Martirio, La Tupungatina.
- C. ¿Qué sobre su pertenencia a los cancioneros de otros países?
- D. ¿Draghi habrá estado al tanto de esta poesía en las Obras Completas de Mariano Melgar? Perú 1790 – 1815.
- E. Usted habla del innegable fondo español que aparece en romances y tonadas, y luego de un aporte “hispano criollo” que tiene a la Lima colonial como centro de irradiación y también al Tahuantinsuyu. Pero Draghi también dice que siguiendo la ruta bibliográfica se la atribuimos a España olvidando que hay más de tres siglos de vida indocriolla donde podemos dar cabida a la “América Productora”, y no suponer que España no exportase arte criollo a la metrópoli.
- F. Conociendo los hallazgos de Draghi Lucero respecto a músicas; ¿qué podría decirse sobre el origen y la evolución de su melodía?

2. Análisis de la letra:

¿Qué podría decirse si tuviera que hacerse un análisis literario, sintáctico o semántico del texto de la canción? De cómo es su composición gramatical. Para intentar rastrear si este tipo de estructura literaria corresponde a algún lineamiento de un momento de la historia en particular. Y si lo hubiera, intentar determinar si supo recorrer estas latitudes o si es que en España pudo tener alguna difusión mayor.

1. Respuestas:

- A. Juan Draghi Lucero, en su *Cancionero popular cuyano* editado en 1997 por Ediciones del Canto Rodado (que es una ampliación del monumental *cancionero popular cuyano* de 1938), incluye “La Tirana o el Martirio” en dos versiones y agrega como nota de contenido: “Muy popular en Mendoza hasta 1920. Se menciona a unas Srtas. Avecilla de Tunuyán (Mendoza) como autoras de esta preciosa y singular tonada”. Indudablemente el dato no es certero en cuanto a la creación de la obra, pero quizá sí en cuanto a su divulgación, porque Alberto Rodríguez precisa que “La cantaba y la popularizó Julia Avecilla, con su hermana. Vivían en el Departamento de San Carlos, Mendoza, en la Calle Los Chinos, del distrito Tres Esquinas. Conformaban un dúo excelente, conocidas popularmente

como Las Avecilla. La escuché cantar por ellas, siendo niño. Bien pronto se extendió, y estuvo en boca de los mejores cantores populares de la época”. En suma, la experiencia de Draghi puede haber sido similar a la de Rodríguez. Rodríguez agrega otros datos interesantes que seguro conocés: que era muy popular en Mendoza hacia fines del XIX; que figura en un viejo cuaderno fechado en 1909; que García del Carril decía conocer esta Tonada, con el nombre de la Cortada. Y agrega: “También la cantaba Don Pedro López Moyano, mendocino del año 1886, cantor guitarrista, quien se la dictó con la versión musical correspondiente a Alberto Rodríguez. López Moyano la conocía desde niño. Sostenía que era muy cantada en el Departamento de San Carlos, con el nombre de La Tirana o El Martirio. Siempre escuchó decir a viejos cantores que la Tonada era sancarlina. La misma aseveración la hacía Don Enrique Sánchez, hombre culto, conocedor y cultor de las tonadas tradicionales. Aseguraba haberla escuchado cantar a las hermanas Avecilla, en el Distrito de Tres Esquinas, en San Carlos”.

B. En lo dicho anteriormente podría encontrarse la explicación del nombre “La Tupungatina”, debido a la difusión de esta tonada en el Valle de Uco. En cuanto a “La Tirana” o “El Martirio”, permite ubicarla dentro de la clasificación que realiza Juan Antonio Carrizo de la lírica popular argentina dentro del sector que denomina “Quejas y reproches” o bien “Penas y desconsuelo”. Alberto Rodríguez habla de una composición de “amor y dolor en los fortines”, expresión ambigua y que puede referirse al lugar donde se la cantaba, pero no guarda relación con el contenido. El título es claro y transparente: hace referencia a la necesidad de apartarse de la mujer amada que ejerce su tiranía sobre el alma del enamorado causándole gran dolor (martirio). Pienso que esos son las denominaciones más tradicionales, antiguas y que “la Tupungatina” es el nombre que tomó en Mendoza, donde se popularizó en el Valle de Uco, como decíamos. Draghi organiza todo el ingente material recogido en años de paciente deambular por campos mendocinos (y también en la cárcel de Mendoza), dividiéndolo en los siguientes apartados: “Romances-tonadas”; “Tonadas amorosas”; “Tonadas tristes”; “Tonadas alegres, burlescas y satíricas”; “Tonadas sagradas”; “Tonadas de celebración, brindis y cogollos”; “Composiciones coreográficas”; “Adivinanzas”; “Tonadas noticieras”; “Tonadas de doble intención”; “Tonadas históricas”; “Paremiología” y “Crónicas de Cuyo”. Pero son las tonadas de amor las más numerosas. Draghi dedica varias páginas de

la “Introducción” a su *Cancionero* a desarrollar este aspecto del folklore cuyano: su medida pasional, que se identifica con la sed de las tierras áridas y se manifiesta en todos los órdenes de la vida, desde la política hasta el amor, el gran tema de las composiciones populares de la zona. También destaca la aptitud de nuestro folklore para promover el ensueño y el libre vuelo de la imaginación.

C. Draghi, en el “Prólogo” a su *Cancionero...* (1938) valora la confluencia de culturas que constituye el basamento de nuestra nacionalidad, esa “universalidad en lo regional”, a partir de la invasión musulmana que enriquece notablemente la cultura hispana con el aporte oriental. A la vez, los españoles traen a América ese enorme caudal, que poco a poco se fue acriollando. Ese aporte hispánico es fundamental, pero no desconoce Draghi la posibilidad de un intercambio, de un camino de ida y vuelta: “Es realmente aventurado sostener en forma rotunda la procedencia de tal o cual composición. Cuando, siguiendo la ruta bibliográfica, se la atribuimos a España, se olvida que hay más de tres siglos de vida indocriolla que deben ser pesados en la balanza. Los huecos enormes de la historia colonial americana permiten muchas suposiciones fundadas al margen de la bibliografía”. Más adelante agrega: “No debe olvidarse a la América productora. No hay ninguna razón para suponer que España no exportase arte criollo a la metrópoli”. En: *Cancionero popular cuyano* (1938): XLVII y XLIX). Distingue luego un aporte que denomina “hispano-criollo” y que tiene como indiscutible centro de irradiación a Lima, la Lima colonial de los Virreyes, pero también la de Tahuantinsuyu, centro del poderío incaico. Debido a esta peculiarísima situación, señala Draghi, “[...] el hervidero hispano-criollo tuvo formas realmente definidas con el ensamble del mundo europeo e indoamericano” (XLVII). Allí se recibían las novedades de España y adquirían clima americano, con lo que el material importado se acriolló definitivamente. Para completar el cuadro de las influencias que actúan sobre el folklore cuyano, es necesario destacar la estrecha vinculación que hasta el siglo pasado existió entre nuestro país y la vecina República de Chile. Al caracterizar nuestras tradiciones, destaca Draghi su originalidad cuyana “con un innegable tinte chileno”, ya que desde el período hispánico se dio una importante interrelación con Chile, lo que podría constituir una vía (la del Pacífico) por la que la composición de Melgar, que aparece como la más antigua. Acerca de cómo la composición de un autor “culto” o letrado llega a popularizarse y a olvidar a su autor, el folklorólogo

argentino Augusto Cortazar expone la teoría “del zigzag”, y también Draghi, hablando de Juan Gualberto Godoy, expone una idea similar, cuando afirma que es “el poeta que estructura el porvenir de la musa popular. Es muy posible que buena parte de este Cancionero haya salido originariamente de su pluma genial” (CVIII). Al respecto, son interesantes los datos que nos proporciona Wikipedia (no he podido indagar mucho más desde casa) acerca de Melgar: se caracterizó por haber incluido en su obra poética las formas propias de los yaravíes prehispánicos de temática sentimental (con lo que podría sumarse también el aporte indígena a los ya mencionados). Su temática predominante es el amor no correspondido, con sus notas de dolor y despecho (lo que se condice perfectamente con lo que expresa esta obra en cuestión). Murió a los 24 y su obra mayormente fue publicada después de su muerte. De formación neoclásica, Melgar cultivó los géneros poéticos clásicos (elegías, sonetos, odas, décimas, etc.), “pero su mayor fama radica en haber adoptado la lírica precolombina o nativa, representada por el harawi o canción de tema amoroso, dando como resultado una auténtica poesía mestiza”. sus poemas forman parte de muchas antologías poéticas impresas tanto dentro como fuera de su país natal, e incluso cuenta con traducciones en muchos idiomas. En el “Yaraví IV” se refiere a la mujer que lo ha abandonado como “Tirana”. También se refiere al amor como “solicitado martirio”, aunque estas expresiones forman parte de una retórica amorosa de todos los tiempos

D. No creo que Draghi estuviera al tanto en forma puntual de ese dato, aunque no negaba la posibilidad de que obras de autores conocidos se hubieran folklorizado y perduraran olvidadas de su autor original. Pero el dato aludo en la respuesta 1 habla más bien de su ignorancia al respecto.

E. Respondido en la pregunta 3.

F. No sé si Draghi era un gran conocedor de la música como sí lo era Alberto Rodríguez, por más que se incluyen las partituras musicales. No puedo responder esa pregunta.

2. Análisis de la letra:

Los veros en todas las versiones son predominantemente endecasílabos (de once sílabas). Ahora bien, la lírica popular hispánica cultiva casi con exclusividad el verso octosílabo, mientras que los versos largos o de arte mayor, como el endecasílabo o el alejandrino caracterizan la lírica denominada “cult”. Esto podría avalar la hipótesis de que la composición es popularización de un poema de autor conocido cuyo nombre se olvidó en el devenir de la difusión en el tiempo y la geografía. La rima, sin embargo, es asonante a/e (coincidencia solo en las vocales, en los versos pares), lo que es rasgo distintivo de la lírica popular hispánica, aunque en Hispanoamérica se prefirió la consonancia (como se ve en las coplas populares y posiblemente también en la poesía gaucha, a juzgar por los testimonios gauchescos). Otra paradoja que planea esta composición desde lo formal. La versión de Draghi de 1997 aparece dividida en estrofas de cuatro versos (cuatro) y tres de dos versos que podrían officiar como estribillo. En cuanto a las otras versiones, si bien en la transcripción o conserva división en estrofas, por la puntuación y el sentido podrían verse como una suma de coplas (es decir, de estrofas de cuatro versos), la forma más típica del folklore argentino. En la de Gardel, lo mismo que en la de Los Cantores de la Cañadita, aparecen algunos versos repetidos por efectos fónicos y de sentido.

Acerca de la preferencia por formas “culteranas” dentro de la lírica popular hispanoamericana, podemos decir que la conquista y colonización de América se produce en los siglos XVI y XVII, cuando en la Península se encontraba vigente el movimiento denominado “Barroco”, que busca la artificiosidad y las formas recargadas y complejas. En literatura el barroco incluye dos tendencias: el culteranismo, caracterizado por el uso de formas poéticas de difícil comprensión, basadas en abundantes y complicadas metáforas, un lenguaje de sintaxis latinizante y un vocabulario rico en oscuros cultismos y el conceptismo, caracterizado por el uso de formas poéticas basadas en la asociación ingeniosa y rebuscada de conceptos. Por eso los críticos advierten en la lírica hispanoamericana de tipo popular los siguientes rasgos: según Margit Frenk Alatorre, en ella “domina el ingenio, la ‘agudeza’ muy Siglo de Oro; se busca la metáfora feliz, el juego de conceptos y de palabras [...] la antítesis y el paralelismo. Es un estilo epigramático, lúcido”. Por su parte, Carlos Magis reconoce los siguientes rasgos de influencia culta:

- el acusado conceptismo que es la base de buena parte de los procedimientos característicos del género (reiteraciones, paralelismos, antítesis, encadenamientos, juegos de palabras, etc).
- el gusto por locuciones consagradas poéticamente (frases sobre situaciones espaciales o temporales, fórmulas alocutivas, designaciones del ser amado).

- el uso frecuente de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas, etc.).
- la importancia estructural y expresiva del estribillo.
- el vocabulario sensiblemente aristocrático.

Me llama la atención la expresión “Ya me voy por esos montes, adiós, / A buscar yerbas de olvido, a dejarte” (Melgar) porque es muy frecuente en la poesía popular: “A los campos me iré...”; “A los desiertos me iré...” son algunas formulaciones análogas.

Draghi consigna la siguiente:

Vida mía, ya me voy
por los campos suspirando
cuando me acuerde de ti
me consolaré llorando.

A los desiertos me iré
a llorar mi soledad;
ya no te seré molesto
y no volveré jamás (CPC, 115).

Alberto Rodríguez consigna una versión que puede ser variante de la anteriormente citada, bajo el título de "A los desiertos me iré". De ella nos dice:

“Jacinto Arce Quinteros, mendocino, nacido en el año 1861, me dijo haberla aprendido cuando muchacho a su tío don Gregorio Quinteros, cantor y músico que fue muy popular allá por los años 1865 a 1880, quien atribuye su paternidad a don Nicolás Villanueva, joven romántico, apasionado y sentimental que cultivó las musas dentro de la escuela lírica de Echeverría y que por los años 65 al 80 llegó a destacarse en Mendoza” /*Cancionero cuyano*: 39).

Y agrega: "Es una de las más antiguas tonadas que registra el acervo tradicional de Cuyo [...] la risa despechada de un amante mal correspondido que se va a los desiertos a llorar su soledad" (*Cancionero cuyano*: 72). Su letra es la siguiente:

A los desiertos me iré
a llorar mi soledad,
entre mi infelicidad
tu ingratitud lloraré,

allí me consumiré
sin la menor esperanza [...] (CC, 72).

La idea de soledad asociada a los "campos" reaparece en muchos otros cantares: "Se va y se va / por los campos suspirando... / En compañía de las aves / me consolaré llorando" (CPC, 21). O "Triste me voy a los campos / por momentos y por horas, / a ver si encuentro la prenda / que mi corazón adora" (CPC, 66).

Esta idea constituye la base común a todas las versiones y parece netamente popular.

En un análisis un poco más detallado de cada una de las versiones, me parece advertir en la de Melgar algo así como el engarce expresiones de tipo popular, como el refrán "No hay mal..." o la ya mencionada frase "yo me voy por esos montes" que reelabora el "a los desiertos me iré...", junto a otros recursos que se pueden considerar como más propios de la lírica culta como la asociación de ojos llorosos con "mares" siguiendo el procedimiento de identificación característico de la metáfora, del mismo modo que la identificación del dolor profundo con un "abismo". La isotopía del dolor: tormentos, penas, pesares, martirios, triste vida, etc., refuerza hiperbólicamente la intensidad del sufrimiento. En la parte final se insiste en la dialéctica recuerdo / olvido, junto con la antítesis vida / muerte.

En la versión de Rodríguez (la 2º) el comienzo es similar, lo que llama la atención es que la "cobardía" no se refiere a la crueldad de la amada sino al amante, con la exigencia de no mostrarse "cobarde", es decir, como la necesidad de hombría, de soportar con entereza el desencanto amoroso. En este comienzo podría señalarse también el empleo del gerundio "tolerando", "arrastrando" con valor durativo, para mostrar la pervivencia del dolor. También encontramos aquí la hipérbole (exageración) referida a un pesar que durará hasta la muerte: cuando ya no haya ni cielo ni agua. También es de notar la contraposición de tiempos: el presente durativo o continuo, la decisión puntual de irse, y un futuro en que se aguarda el olvido y de algún modo se augura el remordimiento de la ingrata.

La versión de Draghi, mucho más breve, se resume en la copla popular que exhibe el conceptismo propio de esta forma de la lírica popular hispanoamericana (en este caso, el juego de las dimensiones temporales marcado por el deíctico "ya" opuesto a "otro tiempo" o la reiteración "olvido", "olvidarte"), junto con la rima que en este caso es consonante.

La versión siguiente, "La Tungatina", se inicia con la copla de sabor popular, aunque en este caso se duplican los dos últimos versos. Aparecen nuevamente los gerundios con

valor durativo que ya hemos señalado a propósito de la versión de Rodríguez. También se destaca hiperbólicamente la valentía de quien “ha vivido soportando martirios”, sin mostrar cobardía en ningún momento, con lo que se insiste en la idea de “hombría”. Se retoman algunos elementos presentes en el poema de Melgar: la presencia del refrán popular y la idea en cierto modo apocalíptica de la desaparición del mundo (“cuando no haya...”). Se da así una reelaboración del tópico literario de “amor más poderosos que la muerte” de larga tradición en la literatura universal.

La versión de “Cantares de la Cañadita” es muy similar a la anterior, salvo algunos cambios en la forma de expresar las mismas ideas: “una cadena tan fuerte” se convierte en “pesadas cadenas”

La versión titulada “Cabeza de hacha”, de Noel Petro, muestra una llamativa similitud con “La Tupungatina”. No he podido averiguar qué significa la expresión “cabeza de hacha”. Lo que se puede agregar es que incluye otro refrán popular, con una idea similar, acerca de lo que cabe esperar para el futuro.

La versión de Blades parece una reelaboración de la anterior en su primera parte. En cambio, los pregones introducen algunos temas nuevos o al menos no desarrollados ampliamente en las anteriores: la “profecía” del arrepentimiento de la mujer; la afirmación del propio valor por parte del dolido amante y la reproducción de formas populares (“pa”), frente a las otras versiones que trataban más bien de acercarse a la lírica culta.

Animador - Buenaventura Luna, que trabaja en las esferas más altas de la radiotelefonía argentina por la dignificación y pureza del arte folklórico de su tierra; La Tropilla de Huachi-Pampa, conjunto de muchachos sanjuaninos que ilustran con fidelidad y singular belleza la obra literaria de su director, se despiden esta noche de nosotros. - L V l Radio Graffigna y A LA GRAN CASA CHAIT, se sienten orgullosas de poder brindar al pueblo, con aquel motivo, este programa extraordinario de "EL FOCÓN DE LOS ARRIEROS".

CONTROL - ("LA ZAMBA DE VARGAS" - Al frente: un minuto y cuarenta segundos - Luego fondo)

Luna - - - - (Habla lo que lleva en pliego aparte)

Angelita - "EN LOS POGONES" - (La estampa completa)

Animador - Así termina, señoras y señores, este extraordinario programa SIN PUBLICIDAD COMERCIAL que A LA GRAN CASA CHAIT ha ofrecido al pueblo de San Juan, como justa retribución al constante favor que le dispensa y en homenaje a Buenaventura Luna (al que vamos a escuchar dentro de breves minutos en sus palabras de adiós) y a La Tropilla de Huachi-Pampa, magnífico conjunto de cantores y guitarristas sanjuaninos.

A LA GRAN CASA CHAIT agradece a todos ellos su valiosa y eficaz colaboración; y al pueblo de San Juan, la especial atención e interés con que estamos seguros, ha seguido estos programas.

Guitarreros - (Punteo de tuna-tunita)

Otra Voz - A la prestigiosa primera actriz Rita Miranda, y al excelente primer actor Julián Bourges - que nos han brindado la magnífica expresión de su arte delicado y sobrio, agradece L V l Radio Graffigna su paso por nuestros micrófonos. Y al expresarles idéntica gratitud, L V l desea formular votos por el éxito creciente de Angeles del Castillo, Manuel Canales, José S. Báez, Juan Gregorio Bustos, Alfonso Durán, José Zavala, el maruchito Manuel Ortiz Araya y Juan Gregorio Ferrá, integrantes de La Tropilla de Huachi-Pampa, que tan gratos recuerdos dejan entre nosotros.

Y en cuanto a Buenaventura Luna, él es nuestro amigo, nuestro buen aparcero de siempre y sabe que de esta casa se lleva, con el apretón de las manos afectuosas y cordiales, la expresión de nuestros mejores sentimientos de amistad y simpatía.

Animador - Y ahora, señoras y señores, escuchemos la palabra de despedida de Buenaventura Luna, director de La Tropilla de Huachi-Pampa.-

Luna - (Siguen palabras que van por pliego aparte)

Bustos - Báez - ("La Tupungatina") - Primera copla)

Animador - Ha finalizado así, por L V l Radio Graffigna, nuestra audición de despedida a La Tropilla de Huachi-Pampa. Muchísimas gracias y muy buenas noches.

CONTROL - (característica de L V l)

Varios - (Risas)

Bustos - Báez - "El Pasiandero"

Bustos - Báez - "El Pastorero"

Animador - Buenaventura Luna, que trabaja en las esferas más altas la radiotelefonía argentina por la dignificación y pureza del arte folklórico de su tierra; La Tropicilla de Huachi-Pa-pa, conjunto de muchachos sanjuaninos que ilustran con fidelidad y singular belleza la obra literaria de su director, se despiden esta noche de nosotros. - L V l Radio Graffign y A LA GRAN CASA CHAIT, se sienten orgullosas de poder brindar al pueblo, con aquel motivo, este programa extraordinario de "EL FOCÓN DE LOS ARRIEROS".

CONTROL - ("LA ZAMBA DE VARGAS" - Al frente: un minuto y cuarenta segundos - Luego fondo)

Luna - - - - -(Habla lo que lleva en pliego aparte)

Angelita - "EN LOS POGONES" - (La estampa completa)

Animador - Así termina, señoras y señores, este extraordinario programa SIN PUBLICIDAD COMERCIAL que a LA GRAN CASA CHAIT ha ofrecido al pueblo de San Juan, como justa retribución al constante favor que le dispensa y en homenaje a Buenaventura Luna (al que vamos a escuchar dentro de breves ~~segundos~~ minutos en sus palabras de adiós) y a La Tropicilla de Huachi-Pampa, magnífico conjunto de cantores y guitarristas sanjuaninos.

A LA GRAN CASA CHAIT agradece a todos ellos su valiosa y eficaz colaboración; y al pueblo de San Juan, la especial atención e interés con que, estamos seguros, ha seguido estos programas.

~~Six~~ Guitarreros - (Punteo de tuna-tunita)

Otra Voz - A la prestigiosa primera actriz Rita Miranda, ~~XXXXXXXXXX~~
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Julián Bourges ~~XXXXXXXXXXXX~~ y al
 celente primer actor Julián Bourges - que nos han brindado
 la magnífica expresión de su arte delicado y sobrio, agra
 dece L V l Radio Graffigna su paso por nuestros micrófonos
 Y al expresarles idéntica gratitud, L V l desea formular
 votos por el éxito ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ creciente de Angel
 del Castillo, Manuel Canales, José S. Báez, Juan Gregorio F
 tos, Alfonso Durán, José Zavala, el maruchito Manuel Ortiz
 Araya y Juan Gregorio Ferra, integrantes de La Trepilla de
 Huachi-Pampa, que tan gratos ~~XXXXXXXXXXXX~~ y perdurables
 recuerdos deja entre nosotros.

Y en cuanto a Buenaventura Luns, él es nuestro amigo, nuestro buen aparcero de siempre y sabe que de esta casa se lleva con el apretón de las manos afectuosas y cordiales la expresión de nuestros mejores sentimientos de amistad y simpatía.

Animador - Y ahora, señoras y señores, escuchemos la palabra de despedida de Buenaventura Luna, director de La Tropilla de Huac Pampa.-

Luna - (Siguen palabras que van por pliego aparte)

Huato - Béar - M. e. Turbungetinell - Primario completo

décima narradora actualizando comentarios de pretéritos sucesos; alárgase el relato de increíbles aventuras ~~joveniles~~ de mocedad lejana...; y alterna la vigüela con el dolido cantar eglógico de los gauchos, amansados en la obstinada y larga contemplación de horizontes azules... y de tiempo irreversible...

TORES - LA COPLA DE "LA TUPUNGATINA"

n a -- Por las tolvas del cernidor sigue cayendo hacia la muela el chorro dorado de los generosos trigos de la tierra. El rodezno continúa ~~bramando~~ bramando como un gigantesco caracol sonoro en lo negro de la noche. Sessando de Sur a Oeste, ya se ha perdido -allende montañas que se suceden y suceden como el eco muchas veces milenario de la piedra- la Estrella del Indio..., que no todos los baquianos conocen...

DA - Se apagan los rumores humanos de la feria..., pestañean bajo la ceniza los tizones trasfogueros. Y entre los galgos bayos o barcinos, entreduermen su fatiga de siglos las mujerucas indias y su cansancio de lenguas escarpadas los paisanos mestizos en el Molino de Huaco.

NTORES -

TROL - - (VIENE SUBLIENDO CORTINA DE "HUMO EN EL CERRO" HASTA FINALIZAR ARRIBA)

A S - - Esta noche ha sido incluida en "EL CANTO PERDIDO" la segunda de las colaboraciones que nos enviara el Dr. Josué Correa Yónzon, profesor de castellano y de lógica en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda de Buenos Aires. Se trata de la inspirada composición titulada "MI DESTINO". También se incluyó "RECUERDOS DE LA SERRANÍA", página en prosa original de don Manuel Sarmiento, director de la publicación "PORTUARIO GAUCHO", de esta Capital, que fuera interpretada con la participación de la primera actriz Rita Miranda.

ONTROL - (CORTINA DE GUITARRAS)

ocutores - - - - - (PUBLICIDAD COMERCIAL) - - - - -

ANTORES - "EL DOMADOR ÑO CIPRIANO" - (MILONGA TRADICIONAL DE LA PAMPA)

A S - - Ha pasado EL CANTO PERDIDO, un programa de Buenaventura Luna y sus MAN-SEROS DEL TULÚM, en cuyo transcurso se escucharon las siguientes composiciones:

- "DE SANTA'í TIERRA", una cueca de la región Diaguita del Sur;
- "EL PUNTANO", gato del cancionero tradicional de San Luis.
- "LA TORMENTA", un tema de milonga del Sur de la provincia de Bs. Aires:

y alterna la vigüela con el dolido cantar eglógico de los gauchos,
amansados en la obstinada y larga contemplación de horizontes azules...
y de tiempo irreversible...

CANTORES - LA COPLA DE "LA TUPUNGATINA"

u n a -- Por las tolvas del cernidor sigue cayendo hacia la muela el chorro do-
rado de los generosos trigos de la tierra. El rodezno continúa ~~bramando~~
bramando como un gigantesco caracol sonoro en lo negro de la noche.
Sesgando de Sur a Oeste, ya se ha perdido -allende montañas que se suce-
den y suceden como el eco muchas veces milenario de la piedra- la Estre-
lla del Indio..., que no todos los baquianos conocen...

IRANDA - Se apagan los rumores humanos de la feria..., pestañean bajo la ceniza
los tizones trasfogueros. Y entre los galgos bayos o barcinos, entre-
duermen su fatiga de siglos las mujerucas indias y su cansancio de le-
guas escarpadas los paisanos mestizos en el Molino de Huaco.

CANTORES -

CONTROL - - (VIENE SUBIENDO CORTINA DE "HUMO EN EL CERRO" HASTA FINALIZAR ARRIBA)

M A S - - Esta noche ha sido incluida en "EL CANTO PERDIDO" la segunda de las co-
laboraciones que nos enviara el Dr. Josué Correa Yónzon, profesor de cas-
tellano y de lógica en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda de Buenos
Aires. Se trata de la inspirada composición titulada "MI DESTINO". También
se incluyó "RECUERDOS DE LA SERRANÍA", página en prosa original de don
Manuel Sarmiento, director de la publicación "PORTUARIO GAUCHO", de esta
Capital, que fuera interpretada con la participación de la primera actriz
Rita Miranda.

CONTROL - (CORTINA DE GUITARRAS)

Locutores - - - - - (PUBLICIDAD COMERCIAL) - - - - -

CANTORES - "EL DOMADOR ÑO CIPRIANO" - (MILONGA TRADICIONAL DE LA PAMPA)

M A S - - Ha pasado EL CANTO PERDIDO, un programa de Buenaventura Luna y sus MAN-
SEROS DEL TULÚM, en cuyo transcurso se escucharon las siguientes composi-
ciones:

- "DE SANTA'í TIERRA", una cueca de la región Diaguita del Sur;
- "EL PUNTANO", gato del cancionero tradicional de San Luis.
- "LA TORMENTA", un tema de milonga del Sur de la provincia de Bs. Aires;
- "SE FUE LA PALOMITA", tonada del folclorista catamarqueño don Miguel
Angel Miranda.
- ~~XXX~~ UN FRAGMENTO DE "LA TUPUNGATINA", antigua tonada cuyana de Cristino
Tapia.
- ...y "ÑO CIPRIANO, EL DOMADOR", milongapampeana de....

CONTROL - (DISCO CARACTERISTICA)

M A S - - Pasaron por el camino...