



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

*fad*  
FACULTAD DE  
ARTES Y DISEÑO

Tesista: Vanina Fernández

**Una aproximación a la vida y obra  
de Jorge Viñas  
a través de sus tonadas  
en colaboración con Ismael Guerrero**

Tesina de  
Licenciatura en Música Popular  
Orientación Canto

Carreras Musicales  
Facultad de Artes y Diseño  
Universidad Nacional de Cuyo

Director:  
Mgter. Octavio Sánchez

Mendoza  
2025

## Resumen

Jorge Antonio Berchessi, de seudónimo artístico *Jorge Viñas*, es actualmente uno de los más respetados representantes del folklore cuyano. Guitarrista, cantor, autor y compositor. Sus obras y coautorías, han sido grabadas por importantes intérpretes argentinos y extranjeros, solistas, conjuntos y coros. Su representatividad cuyana, ha dado vida a innumerables escenarios vendimiales e importantes espectáculos de acervo cultural.

Este trabajo propone una aproximación a su vida y obra, especialmente a la compuesta en colaboración con el poeta Ismael Guerrero. En la obra que gestaron en conjunto, nos detenemos especialmente en las *tonadas cuyanas*. Obtuvimos datos biográficos centrales de ambos, que nos permitieron comprender cómo, por qué y desde qué matrices se conformó su camino compartido. La forma en que ha estado presente en ellos la búsqueda permanente de nuevos modos de decir. Cada uno recreándose, en su lenguaje y habitando profundamente la atmósfera epocal renovadora de la segunda mitad del siglo XX, de la que fueron parte y de la que su obra daría testimonio.

Palabras clave: Jorge Viñas, Ismael Guerrero, tonada, música cuyana.

## **Abstract**

Jorge Antonio Berchessi, whose stage name is Jorge Viñas, is currently one of the most respected representatives of Cuyo folklore. A guitarist, singer, songwriter, and composer, his work and co-authorships have been recorded by important Argentine and international performers, soloists, ensembles, and choirs. His representation of Cuyo has inspired countless grape harvest events and important cultural heritage shows.

This work offers an insight into his life and work, especially those composed in collaboration with the poet Ismael Guerrero. In the work they created together, we focus especially on Cuyo folk songs. We obtained key biographical details about both, allowing us to understand how, why, and from what sources their shared path was formed. In what ways has been present in each of them, their constant search for new ways of expressing themselves, each recreating their own language and deeply inhabiting the renewing epochal atmosphere of the second half of the 20th century, of which they were a part and to which their work would bear witness.

Key words: Jorge Viñas , Ismael Guerrero , tune , cuyan music

## **Agradecimientos**

A Jorge Viñas e Ismael Guerrero, por su invaluable legado.

Al Mgter. Octavio Sánchez, director de mi tesis, por su acompañamiento.

A la Universidad Nacional de Cuyo, pública, laica y gratuita por permitirme seguir creciendo.

A la profesora y Lic en Letras y Mgter. en Arte Latinoamericano Diana Starkman y a la profesora en Lengua, Literatura y Latín Mónica Montenegro, que me asistieron en el análisis literario.

A Higinio Cerda Jofré, guitarrista, productor musical y especialista en guitarra cuyana, que realizó la transcripción de la versiones de Viñas y colaboró en el análisis armónico desde la mirada de ese instrumento.

A mis amados padres que me enseñaron el camino...

A mis hijos, mis maestros...

A mis afectos, por acompañarme a cada paso...

A mis alumno/as por recordarme, el no dejar nunca mi lugar de aprendiz.

Cierro con este fragmento del poema “Avanti” de Almafuerite.  
Mis padres lo sembraron en mi vida desde la infancia...

*“Avanti”*

*No te des por vencido, ni aun vencido,  
no te sientas esclavo, ni aun esclavo  
trémulo de pavor piénsate bravo  
y arremete feroz ya mal herido.*

Almafuerite

## Palabras preliminares

¿Por qué escribir sobre Jorge Viñas y sus tonadas junto a Ismael Guerrero?

Soy orgullosamente cuyana, mi madre también lo era. Fue artista multifacética: poeta, pintora, ceramista y cantora. Amaba la pluma de Armando Tejada Gómez y disfrutaba enormemente la calidad artística de Jorge Viñas. - A lo largo de mi tesis, se verá por qué los vinculo -. Yo crecí entonces con esa fuerte influencia de admiración. Como cantante que soy, desde muy joven, tuve en mi repertorio varias de sus obras.

Más tarde la vida y sus caminos, alrededor del año 2008, me regaló el honor de cultivar una entrañable amistad con Viñas que luego, por suerte se hizo extensiva a Ismael Guerrero.

Cierta vez, visitándolos en Buenos Aires, me hicieron un ofrecimiento muy importante: grabar una zamba inédita de ambos : “En el Sur de la vida”, bellísima. Dicha obra estaba destinada a Mercedes Sosa , pero, lamentablemente murió antes de grabarla. Fui yo entonces la sucesora elegida y sintiéndome enormemente alagada, acepté! La idea era grabarla junto a la guitarra de Don Jorge. Así mismo en aquella oportunidad, él me propuso también grabar juntos , otra de sus zambas: “Simplemente luz”, obra de su primera etapa compositiva en Chile junto a De Sanctis. Así fue como entre los años 2011/12, en un viaje que hiciera Viñas a San Rafael, mi tierra y lugar de residencia, grabamos juntos las dos zambas.

Por aquel entonces, yo ya comenzaba a sentir la necesidad de escribir sobre su obra y algo le manifesté.

La vida siguió su curso y la amistad también. Nunca dejamos de hablarnos periódicamente por teléfono, para sabernos bien, sobre todo con Don Jorge. En cada llamado se encargaba de alentarme a seguir, a no renunciar a mi canto!

Me radiqué en España y en el duro año de pandemia 2021, estando allá, escuchar una obra de Viñas, inmediatamente me permitía “volver Casa” “a mi hogar”. La nostalgia del destierro y el amor por Mendoza que transmiten sus obras, me unieron aún más profundamente a él. “Cada vez que te nombro Mendoza” tonada de Viñas y Guerrero, fue un punto de encuentro profundo y muy especial, entre ellos y yo en aquel momento.

Don Jorge se había transformado para mí en algo así como un padre artístico adoptivo, admirando en él, el estudio y la investigación artística incansable.

Por su parte, en los versos de Ismael, encontré maravillada, el tipo de verso que amara mi madre...amor al que adherí.

Al volver a Mendoza, decidí: haría mi tesis de grado con la obra de Viñas y luego elegí el recorte del tema : las tonadas cuyanas con Guerrero. Necesité agradecerles el compromiso, la pasión, la búsqueda creativa permanente, el enorme legado...

Como mendocina, cantautora e intérprete de música de raíz folklórica, escuchar o cantar una de sus tonadas evoca en mí una profunda admiración . Por otra parte, como docente, tuve la necesidad aportar a los jóvenes que vienen detrás.

Dejándome entonces llevar por la magia ancestral de la vivencia de pertenencia, que siento que anida en el centro de sus creaciones, es que me sumerjo en esta investigación.



*En casa de Jorge Viñas - otoño del 2013  
Jorge Viñas - Vanina Fernández - Ismael Guerrero  
(de izquierda a derecha)*

**Nota:** la codificación del presente listado debe ser leída de la siguiente manera: el primer número corresponde al Capítulo y el segundo al orden de aparición dentro del mismo, según corresponda a figuras o tablas.

<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>Pág.</b>
2.1 Ritmo típico de tonada en 6/8.....	33
2.2 Ritmo típico de tonada en guitarra .....	33
2.3 Textura polimétrica de tonada .....	37
7.1 Ritmo de tonada en 6/8 .....	77
7.2 “Compadre de mi tierra” compases 13 al 16 .....	82
7.3 “Compadre de mi tierra” compases 17 al 20.....	82
7.4 “Vendimia, Tonada y Cuyo” compases 9 al 14.. ..	87
7.5 “Vendimia, Tonada y Cuyo” compases 19 al 28 .....	88
7.6 “Cada vez que te nombro Mendoza” 21 al 28 .....	92
7.7 “Cada vez que te nombro Mendoza” 28 al 36 .....	93

<b>LISTA DE TABLAS</b>	
2.1 Esquema interno de tonada actual.....	36
4.1 Segundo disco solista <i>Hablándoles de mi Cuyo (1976)</i> .....	59
6.1 Tercer disco solista <i>El canto de mi tierra (1984)</i> .....	69
6.2 Cuarto disco solista <i>Para ir en la vida (1999)</i> .....	69
6.3 Quinto disco solista <i>Nada más que por amigos (2007)</i> .....	70
6.4 Lista de tonadas Viñas -Guerrero .....	71
6.5 Lista de otros subgéneros Viñas -Guerrero .....	72
7.1 Esquema interno de tonada contemporánea utilizada por Viñas – Guerrero .....	77
7.2 Esquema comparativo de las rimas y métricas de estrofas y estribillos de	

“Compadre de mi tierra” .....	80
7.3 Esquema comparativo de las rimas y métricas de estrofas y estribillos de “Vendimia, tonada y Cuyo” .....	86
7.3 Esquema comparativo de las rimas y métricas de estrofas y estribillos de “Cada vez que te nombro Mendoza” .....	91
8.1 Tabla de rasgos comparativos convivencia de tradición y renovación en las tonadas de Viñas – Guerrero .....	100

## INDICE

Resumen .....	02
Abstrac .....	03
Agradecimientos .....	04
Palabras preliminares.....	05
Lista de figuras y tablas.....	07
<b>1 CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Preguntas de investigación. ....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Objetivos de investigación .....</b>	<b>12</b>
1.2.1 Objetivo general.....	12
1.2.2 Objetivos específicos .....	13
<b>1.3 Hipótesis .....</b>	<b>13</b>
<b>1.4 Justificación.....</b>	<b>13</b>
<b>1.5 Estado del Arte.....</b>	<b>15</b>
1.5.1 Leguizamón y Castilla .....	17
1.5.2 Ramírez y Luna .....	18
1.5.3 Francia y Tejada Gómez .....	20
1.5.4 Villavicencio Valles .....	22
<b>1.6 Marco teórico metodológico .....</b>	<b>25</b>
<b>2 CAPÍTULO 2 Tonada cuyana.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 Un poco de historia.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2 Tipos de tonadas cuyanas.....</b>	<b>32</b>
2.2.1 Tonada tipo Estilo o Tonada Antigua.....	32
2.2.2 Tonada Valseada.....	32
2.2.3 Tonada o Tonada Cuyana.....	32
2.2.4 Tonada Mixta.....	33
<b>2.3 Aspecto Literario .....</b>	<b>33</b>

2.4	Cristalización del ‘Sonido Cuyano’ .....	34
2.5	La Renovación .....	35
2.6	Forma macro de la Tonada Cuyana actual.....	35
2.7	Aspecto melódico y armónico .....	36
2.8	Orgánico .....	37
2.9	Carácter, temáticas poéticas y dinámica.....	38
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 3 Movimiento del Nuevo Cancionero.....</b>	<b>39</b>
3.1	Síntesis del contexto en el que surge.....	39
3.2	La música del Nuevo Cancionero y Tito Francia.....	45
3.3	La poesía del Nuevo Cancionero y Armando Tejada Gómez .....	47
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO 4 Semblanza biográfica de Jorge Viñas .....</b>	<b>51</b>
4.1	Infancia y adolescencia .....	51
4.2	Juventud .....	55
4.3	Se abre paso en Buenos Aires .....	57
4.4	Seudónimo Jorge Viñas .....	58
4.5	Segundo disco solista (LP) .....	59
<b>5</b>	<b>CAPÍTULO 5 Semblanza biográfica de Ismael Guerrero .....</b>	<b>62</b>
5.1	Infancia y adolescencia .....	62
5.2	Juventud.....	63
5.3	El seudónimo Guerrero.....	65
5.4	Encuentro con Jorge Viñas.....	66
<b>6</b>	<b>CAPÍTULO 6 El camino compartido.....</b>	<b>67</b>
6.1	Jorge Viñas e Ismael Guerrero y el amor por Cuyo.....	67
6.2	Discos juntos.....	68
6.2.1	<i>El canto de mi tierra.....</i>	68
6.2.2	<i>Para ir en la vida.....</i>	69
6.2.3	<i>Nada más que por amigos .....</i>	70
6.3	Catálogo de obras completas con Ismael Guerrero .....	71

6.3.1	Tonadas .....	71
6.3.2	Otros subgéneros .....	72
<b>7</b>	<b>CAPÍTULO 7 Las tonadas cuyanas de Jorge Viñas e Ismael Guerrero.....</b>	<b>74</b>
<b>7.1</b>	<b>Tradición y renovación .....</b>	<b>74</b>
<b>7.2</b>	<b>Las siete tonadas elegidas.....</b>	<b>75</b>
<b>7.3</b>	<b>Clasificación propuesta.....</b>	<b>76</b>
7.3.1	Las que poseen predominancia de recursos asociados a la tradición .....	79
7.3.2	Las que poseen cierto equilibrio de recursos .....	83
7.3.3	Las que poseen predominancia de recursos asociados a la renovación.....	87
<b>8</b>	<b>CAPÍTULO 8 Hacia el final y conclusión.....</b>	<b>95</b>
<b>8.1</b>	<b>¿Aportes de Viñas al folklore cuyano? .....</b>	<b>95</b>
<b>8.2</b>	<b>¿Guerrero, un bonaerense escribiendo folklore cuyano? .....</b>	<b>98</b>
<b>8.3</b>	<b>Conclusión final .....</b>	<b>100</b>
<b>9</b>	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>104</b>
<b>10</b>	<b>ANEXO 1 – Entrevistas.....</b>	<b>108</b>
<b>10.1</b>	<b>Entrevistas a Viñas -Guerrero.....</b>	<b>108</b>
<b>10.2</b>	<b>Entrevistas a Jorge Viñas.....</b>	<b>109</b>
<b>10.3</b>	<b>Entrevistas a Ismael Guerrero.....</b>	<b>111</b>
<b>10.4</b>	<b>Entrevista semi estructurada a cultores de folklore cuyano .....</b>	<b>113</b>
<b>10.5</b>	<b>Cultores cuyanos entrevistados .....</b>	<b>115</b>
<b>11</b>	<b>ANEXO 2 Documento de Rima y Métrica Española.....</b>	<b>116</b>
<b>12</b>	<b>ANEXO 3 Partituras de las 3 obras analizadas.....</b>	<b>119</b>

## 1 CAPÍTULO 1

### 1.1 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cuáles serían las características fundamentales de las tonadas<sup>1</sup> compuestas por Jorge Viñas e Ismael Guerrero<sup>2</sup> ?
- ¿Puede considerarse que la obra Jorge Viñas, en general y las tonadas con Guerrero en particular, podrían ubicarse en la línea de continuidad dentro del lenguaje estético musical renovador del *Movimiento del Nuevo Cancionero*?
- ¿Es posible identificar los elementos que adscribirían a esta continuidad?

#### Preguntas Asociadas

- ¿Qué influencias histórico , musicales y sociales, ejercieron poder sobre sus creaciones?
- ¿Es posible extraer las características estético musicales (melódicas, armónicas, estilísticas, poéticas) de las tonadas cuyanas de Jorge Viñas e Ismael Guerrero?
- ¿De qué forma se sirven los artistas de los diferentes recursos musicales y poéticos para reflejar la identidad cuyana?
- ¿Incorporaron nuevos recursos?
- ¿Hay aspectos importantes, que se deberían tener en cuenta, al momento de interpretar una de sus tonadas?

### 1.2 OBJETIVOS

#### 1.2.1 Objetivo general

Conocer la obra de Jorge Viñas para lo cual será fundamental comprender los procesos históricos y musicales que dieron como resultado su obra en general y las tonadas con Ismael Guerrero en particular, para intentar determinar a qué corriente estética pertenecen.

---

<sup>1</sup> A partir de ahora, al decir ‘tonada’ nos estaremos refiriendo específicamente a ‘tonada cuyana’.

<sup>2</sup> A partir de ahora, todas las parejas compositivas a que hagamos alusión, serán en este orden: compositor primero y luego autor. Esto responde, a la importancia que le estamos dando a la persona del compositor, en este trabajo. Por añadidura y para no generar confusión, mantendremos esta norma en todos los demás casos a los que hagamos alusión.

## 1.2.2 **Objetivos específicos**

1.2.2.1. Profundizar sobre sus vidas y sus influencias, para comprender cómo se gesta en ellos el artista.

1.2.2.1 Recortar el período histórico que va de 1980 a 1990 en el que se conocieron, comienzan a crear juntos y la producción que plasmaron.

1.2.2.2 Realizar un catálogo de la obra completa compartida, ordenándola cronológicamente

1.2.2.3 Seleccionar las tonadas y observar las características más significativas.

## 1.3 **HIPÓTESIS**

La hipótesis que se pretende fundamentar, es que la obra de Jorge Viñas en general y las tonadas con Guerrero en particular, contienen elementos que les permitirían ser ubicadas dentro de la línea estética continuadora de los creadores del *Movimiento del Nuevo Cancionero*, en la que confluyen ‘tradición y renovación’.

## 1.4 **JUSTIFICACIÓN**

Nuestros treinta años de experiencia en los ámbitos del arte y la docencia musical profesional en diversas instituciones públicas y privadas y diferentes niveles educativos, nos permiten decir que la creación, es en sí misma un permiso simbólico<sup>3</sup> para reconfigurar conocimientos y técnicas. Como nos señala Stephen Nachmanovitch:

Para hacer cualquier cosa artísticamente, es necesario adquirir una técnica, pero se crea a través de la técnica y no con ella. La fidelidad al momento y a las circunstancias presentes implica una entrega constante (...) para crear necesitamos técnica y a la vez libertad para la técnica (2011: 90)

A su vez, en referencia a los marcos culturales en los que crecemos, Eugenio Barba dice: “Nuestra voz esta sofocada por todo lo que nos han volcado los otros, la cultura, la sociedad, las tradiciones que nos rodean(...)” (1994:67) Por lo tanto podríamos decir que educar para la libertad y no para obedecer, responde a principios existenciales profundos, dentro de los cuales es factible la diferencia sin exclusión y el cuestionamiento

---

<sup>3</sup> Cuando nos referimos a ‘permiso simbólico’, queremos significar, que no es un ‘permiso real’ que solicitamos a otra persona o institución, si no que, nos otorgamos nosotros mismos, para no seguir estrictamente matrices funcionales aprendidas o mandatos heredados. Nos damos la opción de no obedecer ciegamente, dándonos márgenes para ser individuos con juicio crítico propio.

crítico. Estos principios se sostienen lejos del dogmatismo y el rechazo a la replicación obediente de moldes que funcionan:

...el grado de rigidez o elasticidad de las jerarquías, de las normas, de las exigencias y de los límites a los que es sometido el alumno, influyen sobre su futuro artístico. Todo esto actúa sobre el equilibrio de dos necesidades contrapuestas: por un lado, la de seleccionar y cristalizar; por otro, la de salvaguardar lo esencial del potencial de su riqueza inicial.

En otras palabras, seleccionar sin sofocar. Esta dialéctica del aprendizaje es constante (...) a veces suceden graves amputaciones, que hacen correr el riesgo de sofocar el futuro desarrollo. (Barba 1994:101/102)

Jorge Viñas aprendió de sus maestros: Tito Francia y Armando Tejada Gómez, la consigna tácita de la ‘elasticidad’ y los ‘límites’ de los que habla Barba. En un mundo donde lo diferente es posible, hay espacio para dar lugar a la inspiración y el crecimiento. Por lo cual lograr la transferencia en una nueva obra, diferente y singular, podría decirse que es el momento cúlmine de cualquier proceso de aprendizaje.

Ese llamado hacia *lo nuevo* en sí mismo, en su deseo de ‘diferencia’, es quien condujo a Viñas en sus búsquedas melódicas y armónicas. El pasado, la raíz y la esencia estaban claros<sup>4</sup>. En referencia ‘los límites’ en la creación, también María Inés García nos dice sobre la obra de Francia “Zamba Azul”:

Sus manifestaciones fueron claras en el sentido de la jerarquía otorgada al tema melódico-rítmico de la música y su función de representar la belleza y transmitir un “significado” para ser “comprendido”. Por ello, a pesar de plantear una renovación en el cancionero de base tradicional cuyano, esa renovación tenía un límite, producto de su función como canción popular y de los valores estéticos del compositor.(2006:202)

Renovar dentro de esos límites, era lo necesario para Viñas, desde un espacio innovador dentro suyo hasta ese momento. En ese camino artístico exploratorio es que se encontró con Ismael Guerrero y a partir de ahí lo transitaron juntos.

Es en este marco, que este trabajo intenta, además de aportar al importante resguardo del pasado histórico musical que nos da identidad cuyana, resaltar cómo la libertad creativa impulsa la existencia y la posibilidad.

---

<sup>4</sup> “de los límites a los que es sometido el alumno, influyen sobre su futuro artístico” a los que refiere Barba.

## 1.5 ESTADO DEL ARTE

Para introducirnos en este punto, diremos que los encuentros y cruzamientos creativos entre artistas en los campos artísticos, estéticos, políticos, filosóficos, culturales y religiosos, son innumerables a lo largo de la historia de la música. Graciela Musri citando a Claro Valdez nos dice: “el estudio de la música de todos los tiempos arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural, costumbrista de una época determinada” (1999:15).

Como otro aporte que nos hace pensar sobre estos entre cruzamientos de artistas en obras conjuntas, María Inés García por su parte, hace referencia al entramado que rodea a la obra y su época y cómo ese entorno impacta : “Los contextos en que se dan producción, circulación y recepción y sus mutuas relaciones son altamente significativos para una comprensión profunda de la obra musical.”(2008:197) . Lo que aquí nos ocupará, son las resultantes de los encuentros entre algunos músicos y poetas nacionales. Éstos dieron a luz canciones de raíz folklórica con aportes renovadores, para dar cuenta, de la atmósfera creadora de la que derivaría la obra conjunta de Viñas - Guerrero.

Dichos aportes se ven traducidos en la incorporación de nuevos elementos, por un lado, poéticos, que abordaban ya no solamente temáticas paisajísticas y amorosas, sino, historias de vida individuales y colectivas contextualizadas en sus realidades culturales, sociales, existenciales, con metáforas y recursos literarios de mayor profundidad. Por otro lado, elementos melódicos, armónicos, e interpretativos, que hablaban de una surgente fusión, propia de la transculturación de lenguajes musicales. Este proceso fue propiciado por el advenimiento de la radiofonía, la industria grabadora, el cine y/o la formación académica de los artistas. Junto a ese devenir, también se dio la mezcla con los rasgos musicales propios de cada región folklórica argentina. Conjuntamente se venía dando en el ámbito socio político, una revalorización de lo ‘nacional’.

Estos acontecimientos mencionados, nos permiten recortar un período histórico y social: la segunda mitad del siglo XX. Existió así mismo, un lapso especialmente importante que fue la década del ‘60, con lo que dio en llamarse el “*Boom del folklore*” En ese período, una serie de condiciones se conjugaron para que estos géneros musicales nacionales fuesen consumidos masivamente. Es a partir de allí, donde surgen los cruces artísticos que nos ocupan y que serán algunos de los que ejercieron importantes influencias sobre la música popular de raíz folklórica en Argentina.

Muchas de las canciones que surgieron de esos encuentros artísticos, tuvieron una amplia recepción y se transformaron en representativas. Aún hoy, en 2025, están en plena vigencia.

Sus temáticas y rasgos musicales, mostraban una estética que habla de la realidad cultural de ese momento. Basándonos entonces en las afirmaciones antes mencionadas de Musri y García, avanzamos seleccionando sólo cuatro<sup>5</sup> duplas compositivas del folklore argentino de ese período: Leguizamón (1918-1980) y Castilla (1918-1980), Ramírez (1915-2009) y Luna (1921-2010), ubicados éstos, en una clasificación subjetiva a los fines de este escrito, como externos al folklore cuyano. Como internos, dentro del territorio cultural de la música cuyana elegimos a Francia (1926-2004)<sup>6</sup> y Tejada Gómez (1929-1992) y Villavicencio (1940-1995) y Valles (1924-2003). En general, estas duplas, podrían nombrarse, como ya dijimos, entre las más significativas, por el alto grado de receptividad de sus obras.

Una de estas reuniones de coautorías, tuvo especiales características. Veremos más adelante, por qué la hemos elegido.

Transitar sucintamente por sus recorridos nos permitió, observar el impacto cultural que tuvieron estos encuentros artísticos, ya que han sido interpretadas y grabadas infinitamente por varias generaciones. A partir de este hecho, podría decirse, que sus versos y melodías, rescataban lo que una parte importante del público de ese momento quería decir y cantar. De manera similar, en Cuyo, ha sido tomada la obra compuesta por los artistas que nos ocupan: Jorge Viñas e Ismael Guerrero, tema que no abordaremos en esta investigación.

De esta manera, intentamos mostrar que existe en nuestro país, una historia compositiva en la reunión creativa: música - poesía, especialmente hablando entonces, de la segunda mitad del S.XX.

---

<sup>5</sup> Existen innumerables e importantes cruces compositivos entre músicos y poetas en la música popular argentina del S.XX; este recorte, responde simplemente a dar cuenta de algunos cruces del corte “renovador” en el cancionero popular argentino.

<sup>6</sup> Francia es considerado referente de la música de Mendoza, aunque no de “música cuyana” ya que no predominan en su obra los géneros propios representativos de esta cultura. Él propició la renovación abordándola más, desde otros géneros. “(...) siendo la tonada la canción folklórica mendocina por excelencia, este género no es el que predomina dentro de la producción de canciones populares de este músico” (García 2006:75;76) en este caso al leer completo el párrafo de García, se deduce que ella menciona “mendocina” en alusión a lo cuyano.

### 1.5.1 Leguizamón y Castilla

Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917-2000) y Manuel J. Castilla (1918-1980) fueron ambos, premiados y reconocidos artistas salteños. Se conocieron en los años '40 en la histórica Peña “Balderrama”, a la que, tiempo después, le dedicaron la icónica zamba del mismo nombre. Leguizamón, de profesión abogado, “fue profesor de historia, filosofía, asesor cultural de gobierno y diputado provincial por el Movimiento Popular Salteño, durante la presidencia de Arturo Illia, con una personalidad irónica y provocativa”<sup>7</sup>. No obstante, su pasión era el piano, al que luego decidió dedicarse enteramente. Admiraba entrañablemente las músicas de Johann Sebastián Bach, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Ludwig van Beethoven, Chico Buarque, Milton Nascimento y Duke Ellington, entre otros.

Por su parte Castilla, fue “poeta, escritor y periodista. El paisaje salteño y su gente fueron su principal inspiración”. (Piña 2022) Coincidieron en la necesidad de hablar del ser humano y su contexto, dividiendo la obra en dos posibles bloques temáticos importantes. Dice Carlos Hermán Sosa, de la Universidad Nacional de Salta, en su trabajo “Un universo potente y marginado: las canciones de Manuel J. Castilla” sobre los bloques que aborda Castilla:

El primero, nos acerca una faceta intimista y emotiva, consigue en el amor, el canto, el culto al vino y a la fiesta, sus exponentes subtemáticas más significativas; el segundo bloque, por su parte, tiene una matriz menos hedónica, persigue una mayor proximidad con lo social recayendo, muchas veces, en el tono de la denuncia social, sus variantes configuran un espectro combativo que incorpora, ante todo, la situación del trabajador y las opresiones promovidas por las injusticias sociales.(2008:5)

Estos mismos bloques fueron los que abordó Leguizamón, que en ese contexto temático, enmarcó esos versos, apoyándose en un rescate del sonido profundo de la baguala y la vidala, en la semántica sonora de los cerros andinos. Propuso diálogos con escalas bimodales, propias de esos géneros, además de escalas y armonías jazzísticas que le otorgaron un aire de corte más universal a su propuesta musical.

A continuación citamos sólo algunos de los títulos de las obras compuestas por estos dos artistas: “La zamba del pañuelo”; “Lloraré”; “Carnavalito del duende”; “Zamba de Lozano”; “Canción del que no hace nada”; “Cantora de Yala”; “Juan Panadero”; “Maturana”; “Zamba de Balderrama”; “La Pomeña”; “La Arenosa”.

---

<sup>7</sup> (Argentina.gov.ar:2024)

### 1.5.2 **Ramírez y Luna**

El surgimiento de la amistad entre Félix Luna (1915-2009) y Ariel Ramírez (1921-2010), tuvo matices singulares. Se dio en el seno de la Unión Cívica Radical Intransigente, la surgente agrupación nacida de la división del viejo Partido Radical. Originalmente ésta unión creativa fue “en el marco de la campaña proselitista a convencionales constituyentes en 1957, cuyo objetivo era reemplazar a la Constitución dictada bajo el gobierno peronista derrocado en 1955”. (Mamaní 2017:147)

Ariel Ramírez fue un importante pianista, cuya formación académica estuvo forjada en Argentina y Europa. Conjugó los conocimientos propios de su nivel de estudios pianísticos y los saberes de las manifestaciones de la raíz tradicional folklórica con las prácticas de la música popular. El exitoso resultado que obtuvo, lo colocó como representante de primer orden del paradigma renovador del folklore.

Félix Luna, fue un abogado, que poco se dedicó a su profesión. Sí fue ampliamente reconocido por abocarse mayormente al periodismo y la divulgación histórica, utilizando diversos soportes vinculados a la cultura de masas .

La labor conjunta de estos artistas, se destacó por la creación de obras histórico - musicales, de mayor o menor traducción en términos políticos y de variada receptividad por parte del público en un comienzo, pero que luego, sin dudas marcaron un punto de inflexión en la canción de raíz folklórica en Argentina. En referencia a este perfil politizado de su obra, Mamaní sostiene que: “Esa impronta militante vinculaba a un proyecto modernizador como el ‘desarrollista’ con la renovación de la música de raíz folklórica, que buscaba otorgar nuevos aires al “paradigma clásico”<sup>8</sup>.( 2017:151) tomando esta última expresión, del investigador Claudio Díaz en su trabajo *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*

Su propuesta historiográfica con recursos poéticos y musicales, fueron una muestra delicada de su compromiso militante canalizado en una propuesta estética de participación política.

La primera obra importante de esta dupla fue *Los Caudillos*, de gran orquestación; generó disputas políticas que atentaron contra la aceptación por parte de un público que no la tomó. Una de sus primeras composiciones también fue “Los bichos”, especie de chamarrita con texto humorístico grabada por Los Trovadores que tuvo poca

---

<sup>8</sup> El “Paradigma Clásico” estaba vinculado al tradicionalismo donde un pasado idealizado y cargado de valores servía de elemento unificador de las diversidades regionales, tratando de construir una postal homogénea del territorio argentino.

trascendencia. Otra obra inicial fue “Zamba de Usted” dedicada a una joven riojana que más tarde sería la esposa de Luna.

En 1964, Ramírez grabó con rotundo éxito *La Misa criolla* “un trabajo esencial para la música popular de nuestro continente ya que posibilitó abrir un espacio de hibridación entre géneros populares y formatos ligados a la música académica” (Mamaní,2017:148) y que ha sido abrazada internacionalmente desde entonces. En esta producción, Luna participó en el lado B del LP, contribuyendo en los textos de temática religiosa, aplicados a villancicos, que unidos, se llamaron *La Navidad nuestra*. Esta colaboración terminó de consolidar el vínculo creativo.

Luego llegó *Mujeres Argentinas*, con muchas menos intenciones políticas e ideológicas que *Los Caudillos*, fue especialmente compuesta para ser cantada por Mercedes Sosa, figura de ya consagrada relevancia en ese momento de 1969. Ahora con una intimidad instrumental<sup>9</sup> muy diferente al gran despliegue instrumental anterior. Eran relatos de mujeres, reales e imaginarias invisibilizadas por la historia<sup>10</sup>. Las melodías cortas y singulares, estuvieron aplicadas a formas musicales de carácter popular como la zamba, el triunfo o la milonga surera. Esta simplicidad, sumada a la voz de una artista consagrada, fue la fórmula que llevó al éxito la propuesta. Aunque al principio de su presentación, fueron días difíciles en los que no se vislumbraría la aceptación rotunda que lograrían después.

A continuación ofrecemos el listado de obras que integraron ese disco: "Alfonsina y el mar", "Juana Azurduy", "Gringa Chaqueña", "Rosarito Vera, maestra", "Dorotea, la cautiva", "Manuela, la tucumana", "En casa de Mariquita" y "Las cartas de Guadalupe".

De todas ellas, la que alcanzó más tarde repercusión internacional fue “Alfonsina y el mar” dedicada a la poeta Alfonsina Storni. La obra alcanzó una circulación extraordinaria en todo el mundo hispanoparlante, con interpretaciones de artistas como Lucho Gatica y Chabuca Granda, y cantantes líricos como José Carreras y Plácido Domingo. Así mismo fue abordada por artistas pop como Andrés Calamaro y el español Miguel Bosé. Lo mismo ocurrió con figuras de amplio recorrido internacional dentro del mundo de la canción como son Nana Mouskouri, Tania Libertad y Paloma San Basilio.(Mamaní 2017:155).

---

<sup>9</sup> Piano, clave, bombo, guitarra.

<sup>10</sup> En el campo de la música popular, esta obra significó un importante inicio de la puesta en valor del rol de la mujer.

En función del recorte que significa para nuestro trabajo, la importancia del *Nuevo Cancionero*, mencionaremos que Tito Francia participó de este disco. Lo hizo con la interpretación guitarrística de singular propuesta en “Dorotea la Cautiva”, donde a partir de la partitura original se aparta de los cánones estereotipados de la ejecución de la milonga.

Si bien, en el punto de la ‘renovación’ se vincularon la propuesta de Ramírez y Luna, con la del *Nuevo Cancionero*, en la segunda, había un alto contenido de crítica social y compromiso político, que no estaba evidenciada francamente en la dupla primeramente mencionada. No obstante y a pesar de que hubieran sutiles capas de significación comunes, quedaron sus propuestas virtualmente ubicadas en lugares diferentes.

La última composición fue *Cantata sudamericana*, también cantada por Mercedes Sosa, donde, esta vez no había tópicos históricos, pero sí un claro recorrido por la actualidad latinoamericana. De esa propuesta, la canción más reconocida fue “Antiguo dueño de las flechas” pieza musical que reivindica al indígena americano corporizado en la etnia Qom.

Ramírez y Luna en su trabajo conjunto, buscaron el ideal de ‘universalización del folklore’, algo que de alguna manera, con la trascendencia internacional posterior que adquirieron sus obras, lograron alcanzar.

### 1.5.3 Francia y Tejada Gómez

Ésta es la pareja, especial a la que hacíamos referencia al comienzo de este apartado. En este caso, la elección no responde a los mismos cánones que las anteriores, en el sentido de haber compartido un largo camino compositivo juntos, de éxito y recepción de varias de sus obras, como si lo fueron las dos parejas mencionadas anteriormente. Francia y Tejada Gómez no tuvieron juntos un corpus importante de obras, en Sadaic<sup>11</sup> figuran sólo ocho. La decisión aquí pasó, por un lado, por lo que estos hombres significaron individualmente en la renovación que proponía el *Movimiento del Nuevo Cancionero* y la importancia de la influencia que Jorge Viñas les asignara en su obra. Por el otro lado, la importancia que tuvo la creación de ‘una’ de sus obras, a la que estudiosos del tema, le asignan un capítulo especial, por significar el comienzo del cambio estilístico.

---

<sup>11</sup> Sociedad Argentina de Autores y compositores

En diversos documentos y testimonios, aparece, cómo ambos, - tanto Tejada , poeta, como Francia, músico - consideraban al otro, como de vital importancia en la renovación que prodigaban cada uno en su área. Por otra parte, es válido destacar, que Tejada Gómez compartió autoría con un gran número de compositores, entre los que podemos nombrar: Oscar Matus, Gustavo Leguizamón, César Isella, Ángel Ritrovato, Rudecindo Talquenca, Eduardo Aragón y muchísimos más, todos pertenecientes, en general, a la corriente renovadora.

Si bien, no tuvieron muchas obras juntos, como dijimos tuvieron una especial: “Zamba Azul”, compuesta en 1963 y registrada en 1964. Esta obra ha sido tomada como símbolo y punto de articulación de la renovación que promovían. Es considerada emblemática, dentro de las composiciones de Francia, por sus características musicales y por la recepción<sup>12</sup> que tuvo en su momento : “La canción expresa claramente su lenguaje particular y la búsqueda de renovación planteada por el movimiento del Nuevo Cancionero”.(García 2006:197).

Los rasgos immanentes de Zamba azul nos dan cuenta de la relación tradición-renovación que se da en la misma. Por un lado, la estructura formal de la pieza, la métrica y la rítmica general se mantienen dentro de los modelos tradicionales, mientras que algunos rasgos rítmicos y la organización de las alturas, en cuanto al planteo armónico y sus implicancias en los procesos melódicos expresa la búsqueda de renovación en relación al modelo genérico, el modelo tradicional que se había establecido como un modo de hacer que expresaba una cristalización del género.(García 2006:201)

Patricia Stillger, en su trabajo *Nuevo Cancionero* hace mención a la anécdota que le dio nacimiento al nombre de esta zamba y que consideramos mencionar textualmente aquí, por su singularidad:

En el tren que los llevaba a Tucumán, Juan Carlos Sedero y Armando Tejada Gómez, conversaban para matar el tedio, acerca de la vida, la música y la literatura, cuando Sedero le dijo a Tejada, que, determinado poema, tenía la ‘nota azul’. Tejada solía llamar a ese momento en la música ‘El imponderable’, pero decidió adoptar la terminología que proponía Sedero. -*Con el tiempo a mí no me sorprendió que Tito y Armando compusieran una zamba que se llamara Azul-*, agrega Sedero. Por su parte Francia hace suyo el recuerdo: -*Yo quería componer un cuarteto de cuerdas y se lo hice escuchar al Chalo (Sedero), él me dijo -Che! está la nota azul allí! pero a mí me sonaba más a zamba que ha cuarteto de cuerdas, la hice zamba y se la di a Armando que me dijo – te la voy a pintar toda de azul- y así fue-*. (Stillger 1992:24)

---

<sup>12</sup> (...) “ha sido frecuentada por intérpretes reconocidos y ha sido sostenida en el tiempo” (...) Obtuvo el Premio Nacional Odol, lo que podría explicar por qué la circulación y recepción de *Zamba Azul* es mucho más extensa.(que el del resto de sus obras)(García 2006:77,78)

“La nota ‘azul’, era entonces, aquella música que había logrado un nivel superior de belleza y perfección” (García 2008:197)

Musicalmente hablando, esta obra es valorada como punto convergente entre “tradición y renovación” porque su estructura de zamba, se corresponde con los cánones coreográficos, lo que la mantiene dentro de los modelos tradicionales. Por su parte, y a partir de la cita de García que hicieramos anteriormente, el tratamiento del planteo melódico y armónico la coloca por fuera del modelos establecidos, expresando así, la búsqueda hacia ‘lo nuevo’. Es éste, el modelo que seguirá Viñas en su propia búsqueda de la “renovación”, sin alejarse de la ‘tradición’ como veremos más adelante.

Por su parte, desde lo poético, Tejada Gómez, en este poema amoroso como en toda su obra, es fiel a los postulados renovadores del discurso poético de invocaban en el Manifiesto del Nuevo Cancionero: “depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza a ese patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular”<sup>13</sup> utilizando metáforas y comparaciones de profundo lirismo, muy alejadas de los lugares comunes utilizados hasta el momento.

Finalmente, basándonos en la afirmaciones que García enuncia en su trabajo: “Zamba Azul y la renovación de la canción popular mendocina. Convergencias disciplinares para un análisis musical significativo” decimos que :

Esta canción se constituye en un referente tanto de Tito Francia como creador como de su lenguaje particular “ (...) “*Zamba Azul* en particular, valorando su riqueza, sus melodías, sus armonías; siempre con un sentido de reconocer sus aportes novedosos, enriquecedores, realizados éstos con una mirada y objetivos más amplios de lo que se venía haciendo en la música popular de ese momento. Fue considerada un salto cualitativo para la música de su época y su lugar. (2008:203)

#### 1.5.4 Villavicencio y Valles

Pasado ya el “*Boom* del folklore”, en el que la música cuyana, no tuvo especial participación en el plano nacional, existe otro momento significativo, aunque no tan específico del plano musical, que fue el advenimiento de la democracia en 1983.

Este entorno acompañó un acontecimiento, que los cultores de música cuyana coinciden en rescatar: la consagración del sanjuanino Ernesto Villavicencio (1949-1995). Músico guitarrista, arreglador, compositor y cantor que aportó reactivación regional e

---

<sup>13</sup> Manifiesto del Nuevo Cancionero. *Diario Los Andes*, 11/02/63. Ver García 1999 y 2006 b.

impulso nacional a la circulación de estas músicas, sobre todo en el género tonada cuyana. (Sánchez 2025). Sus aportes comenzaron a hacerse notar primero como arreglador, en el grupo Los Manantiales en 1972 donde buscaba diferenciarse del típico ‘canto llorado’<sup>14</sup>, propio de los intérpretes cuyanos de la primera mitad de siglo, que habían anclado un estereotipo sonoro de ‘lo cuyano’ y que era considerado ‘tradicional’.

Con un muy importante recorrido como guitarrista y arreglador y habiendo accedido a la interpretación de otros géneros como fueron el tango y la milonga<sup>15</sup>, su propuesta musical se fue enriqueciendo ampliamente y le permitió ubicarse en un lugar de revisión crítica de lo tradicional. Esto devino a su vez, en necesidad de gestar nuevas formas de decir lo cuyano, lo que, debido a la buena recepción que tuvo, le dio validez popular.

A mediados de los años ’70 comienza su camino como compositor y fue “Mi amor en una tonada” la primer tonada que marcó la diferencia por su velocidad, armonía y vivacidad. (Sánchez 2025) lo que la alejaba en carácter de las ‘tonadas antiguas’<sup>16</sup>

En 1981, grabaría de forma independiente su primer álbum solista con composiciones propias y algunas en autoría compartida. *Villavicencio le canta a Cuyo*, con el subtítulo, *El Negro Villa. Su voz y su guitarra*. Tuvo amplia recepción en el ámbito cuyano, comenzando a circular y a ser versionadas las nuevas obras. Este impulso le serviría para cruzarse con quien sería su compañero de éxitos Oscar “Cacho” Valles (1924-2003), de nombre propio Arturo Oscar Mazzanti, integrante de, por ese entonces, el muy exitoso conjunto folklórico Los Cantores de Quilla Huasi. A partir de ahí, éste sería el poeta que pondría los versos a las músicas de Villavicencio.

“Guitarrero, cuyano y cantor” fue la primer tonada que compusieron juntos, presentada en mayo de 1981. Tuvo muy amplia receptividad y significó el punto de inflexión que promoviera el despegue de su carrera juntos. Tan profundo fue su

---

<sup>14</sup> Denominación que se usaba para nombrar el tipo de canto, debido al tipo de inflexiones que se le daban a las frases cantadas y los recitados que incluían algunas obras. Aquellos cantores de antaño, solían tener voces agudas. Esto era adjudicado a ‘los cotudos’. Manera en que eran nombradas las personas que sufrían de la enfermedad llamada ‘bocio endémico’. Debido a la falta de iodo existente en la región por la lejanía con el océano, los habitantes desarrollaban una atrofia de la glándula tiroidea que les extrangulaba la laringe. Eso alterada los timbres de las voces, llevándolas a frecuencias más agudas. En 1946 el Dr. Bernardo Leiva, oriundo de San Rafael, presentó un proyecto de Ley provincial, que fue aprobado y en el cual se proponía el agregado de iodo en la sal. Dicha iniciativa contribuyó a la desaparición de la mencionada enfermedad. (Feld y Busala 2010)

<sup>15</sup> Vivió en Buenos Aires y medio de subsistencia era acompañar a cantores de tango.

<sup>16</sup> Hacemos referencia a las de recopilación y a las compuestas por la generación anterior.

significado que Villavicencio emocionado le dijo a Valles: “Escribiste mi vida hermano” (Sánchez 2025).

En 1984 y 1986, Oscar Valles fue el impulsor y gestor de un importante proyecto. Debido a que ya era una influyente figura, logró que el sello discográfico EMI Odeón aceptara la grabación de dos icónicos discos *Más cuyano imposible 1 y 2*, respectivamente, donde diferentes artistas cuyanos, solistas, dúos y conjuntos participaron cantando sus obras y algunas otras históricas, propias de este repertorio. No faltó nadie, todos los músicos cuyanos de la época estuvieron presentes en esta cita emblemática. Si bien la repercusión de este trabajo no tuvo gran impacto a nivel nacional, sirvió para visibilizar a muchos artistas de la región y para que ese listado de obras quedara grabado por siempre en el colectivo de la cultura cuyana que sí lo abrazó.

“Los dos discos incluyeron veintidós temas, de los cuales dieciséis tenían a Oscar Valles como coautor, y once de estos eran de la dupla Valles-Villavicencio (seis tonadas, tres cuecas y dos vales)” (Sánchez 2025)

Una de las figuras que participó de estos álbumes fue nuestro compositor elegido: Jorge Viñas, que grabó el vals “Tu pecho con el mío” de Villavicencio- Valles. Por aquel entonces ya estaba radicado en Buenos Aires como artista consolidado que bregaba por la difusión de la música cuyana.

Según Sánchez estos álbumes icónicos, significaron una “legitimación que trajo para estos artistas, la renovación del repertorio y la instalación de un nuevo modelo para hacer música cuyana, encarnado en la figura de Ernesto Villavicencio” (2025), por lo tanto, éste fue un antes y un después, en la escena de la música cuyana en particular.

Algunos de los títulos de las obras más representativas compuesta por Villavicencio - Valles :“Guitarrero, cuyano y cantor”; “La tonada jamás morirá”; “Cuando el Corazón de quiere quedar”; “No se qué diablos me pasa” ; “La del jamón”; “tu pecho con el mío” y entre muchas otras.

Para finalizar este recorrido de antecedentes, decimos que aproximadamente treinta años antes de 1980, en la década del '50, comenzó el proceso que contuvo los aires de renovación de la música nacional al que nos venimos refiriendo y que estuvo de la mano de los acontecimientos que mencionamos al comienzo, dentro del cual se gestaron estas parejas creativas.

Los cambios de paradigmas aludidos, como ya dijimos, alcanzaron a la música y la poesía. En la primera, fueron recursos armónicos, melódicos y organológicos tomados

de otros géneros y en la segunda, la utilización de temáticas que abarcaban al ser humano en su contexto social, con recursos literarios no utilizados hasta el momento.

Éstas manifestaciones no fueron aisladas. Hubo en ese tiempo, una corriente que fue impregnando la atmósfera musical nacional y convirtiéndola en la base que acompañó la necesidad de pensar nuevos modos de sentir, crear, sonar, decir, ejecutar y cantar, que también alcanzó a la región cuyana. Primero de la mano de los artistas del Nuevo Cancionero y luego con Villavicencio -Valles. De esta manera se constituye el mapa de renovación musical del que Jorge Viñas, desde Mendoza, fue parte importante. Los cruzamientos artísticos entre músicos y poetas formaban parte de un modo ser complementario y potente que proponía más y más. En ese impulso vital epocal de principios de los años '80, aparecen los versos de Ismael Guerrero para conjugarse con las líneas melódicas de Viñas. Conformando un maridaje artístico que será abrazado por la cuyanía, punto que no profundizaremos en este trabajo.

Por todo lo expuesto podemos decir entonces, que la pareja compositiva Viñas-Guerrero, se fundó dentro del período en que el que se consolida la corriente de creación renovadora. Por lo tanto estaríamos en condiciones de afirmar, que su obra se fue gestando en absoluta resonancia con el momento histórico, social y musical del que fueron parte.

## **1.6 MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO**

Basándonos en los aportes teóricos metodológicos de los trabajos de Graciela Musri: “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”(1999) y “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música” (2013), el presente trabajo de investigación, se enmarca dentro del campo de estudio resultante de la intersección entre la musicología y la histórica regional local. Para delimitar lo ‘regional’ nos remitimos a Irene López citando a Ricardo Kaliman<sup>17</sup>:

No es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados límites espacio-temporales, sino el acto mismo de poner esos límites” (1999: 12). Es la construcción y la delimitación de un espacio cuyos criterios y alcances son definidos desde grupos sociales concretos en contextos históricos específicos. Esa circunscripción se efectúa de acuerdo con ciertas variables que permiten la distinción de regiones geográficas, regiones culturales, espacios vinculados por

---

<sup>17</sup> Investigador Principal del CONICET y Profesor Titular de Teoría y Análisis Literarios y Culturales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

prácticas, experiencias y tránsitos “organizadas en las subjetividades humanas, originadas en determinadas circunstancias históricas, y luego reproducidas, como cualquier otro componente cultural, a través de la socialización (1999:-13)

Según lo conceptualizado por este autor , decimos entonces que nos referimos a la región geográfica y cultural cuyana.

Utilizamos la narración como metodología de redacción. (Musri 1999:17;18) Por otra parte , esta autora observa que: “la obra musical considerada como *texto* debe estudiarse en su *contexto* de producción, circulación y recepción en la sociedad para alcanzar una *comprensión* musicológica integral” (Musri 1999:14). A partir de esta cita, decimos que hemos seguido ese tipo de enfoque al abordar como objeto de estudio las tonadas cuyanas compuestas por Viñas - Guerrero. La investigación se ocupó de incluir sujeto y objeto, dos ángulos distintos del mismo proceso histórico - musical (Musri 1999:18) o sea, el proceso histórico musical, del hombre músico, en su quehacer musical y en su contexto histórico y cultural diferencial . Según esta mirada, entonces, para estudiar dichas tonadas, se ha tornado imprescindible conocer mínimamente, rasgos de la biografía de Viñas, sus recorridos personales y una síntesis de quienes fueron, Tito Francia y Armando Tejada Gómez, sus ‘maestros’, como Viñas los llama<sup>18</sup> y la renovación que éstos significaron para la canción de raíz folclórica argentina y latinoamericana, en la fundación del *Movimiento del Nuevo Cancionero*. O sea, abordamos su obra atravesando la valoración histórica del momento social - musical y geográfico en el que creció y se desarrolló y cómo éste, ejerció influencia sobre su obra.

Por otra parte, abordamos los procesos evolutivos de la tonada cuyana, lo que nos ha aportado la información necesaria, para comprender cómo se configura la actualidad de la tonada cuyana. A su vez, observar cómo, en Jorge Viñas se condensarían todos los rasgos característicos de sus composiciones en general, y en las tonadas compartidas con Guerrero en particular.

Asomarnos también a la vida del poeta, nos acercó a su verso y a intentar decantar el proceso que lo unió a nuestro compositor.

Asimismo, para la comprensión del objeto, ha sido pertinente, detenernos brevemente en el análisis inmanente: melódico, armónico y morfológico<sup>19</sup> de las tonadas.

---

<sup>18</sup> En clave de admiración por ambos, ya que sólo Francia fue efectivamente maestro de Viñas por un corto período de tiempo. Con Tejada Gómez posee co autorías en dos obras.

<sup>19</sup> Según la metodología de análisis musical elaborada por Francisco Kröpfl y los aportes de María Inés García, para la cátedra “Análisis y Morfología Musical”, de la Licenciatura en Música Popular Latinoamericana de la Universidad Nacional de Cuyo.

Esto nos permitió la aproximación a la detección de los rasgos que pudieran dar cuenta de la pertinencia estética<sup>20</sup> entre los autores, la obra y el movimiento artístico al que adhirieron, reproduciendo valores estéticos de ‘aspiración universal’ (Musri 2013:53). Observar a su vez, si estos rasgos folklóricos articulados entre sí, se enmarcarían dentro de las características de lo cuyano, “en una dialéctica poética entre el paisaje y lo humano que hay en él”<sup>21</sup> tal como lo plantea Ismael Guerrero al hablar de sus versos.

Desde el aspecto metodológico y apoyándonos en la misma autora mencionada al principio de este marco, citándola, decimos que :

La música que oímos se va a entender entonces como producto de acciones humanas contextualizadas histórica y culturalmente. La comprensión de los procesos histórico musicales necesitará de la búsqueda de relaciones múltiples entre los hombres, con el/los grupo/s socioculturales, la dimensión micro y macro temporal, su producción y comunicación musicales. (Musri, 1999:17)

Siguiendo este recorrido, hemos utilizado la metodología cualitativa. En ese sentido, fue preciso aproximarse a la vida de estos artistas mediante entrevistas semiestructuradas, consignando los rasgos fundamentales de las diferentes etapas, complementando con otros materiales bibliográficos. Esto nos permitió comprender los momentos socio históricos en que sucedían sus vidas y de esa forma pudimos contextualizar cuáles fueron las circunstancias en las que crecían y vivían. De qué manera fueron gestándose en ellos los artistas en que se convirtieron, hasta el punto en el que se cruzan sus vidas y sus obras, para dar nacimiento a la dupla compositiva. A partir de ahí registramos, enumeramos y clasificamos la obra concebida, extrayendo las tonadas para su transcripción y análisis.

Además de la bibliografía especializada que se logró encontrar, articulamos la investigación, apoyándonos también en los aportes de especialistas locales en literatura, guitarra cuyana y armonía, a los que se consultó. Esto contribuyó a la comprensión de la profundidad del sentido de sus tonadas, considerando asimismo, el período en el que fueron compuestas, los poemas elegidos, los recursos musicales y literarios utilizados. Finalmente, recurrimos a músicos instrumentistas y cantantes, cultores de folklore cuyano, para que abonaran con sus conocimientos y experiencias este recorrido y dieran

---

<sup>20</sup> Nos hemos permitido acuñar esta expresión, según la cual ‘pertinencia estética’ se refiere a la relevancia o adecuación de un elemento, obra o práctica artística en relación con su contexto, propósito y efecto deseado. Implica considerar si una expresión estética, ya sea una obra de arte, un diseño o una acción, es apropiada y efectiva en un contexto particular.

<sup>21</sup> Entrevista telefónica a Ismael Guerrero.20/07/25

cuenta del alcance, que ellos advierten, de las obras de los artistas que nos ocupan, especialmente las tonadas.

## 2 CAPÍTULO 2 - Tonada cuyana

“En el discurso de los cultores<sup>22</sup> cuyanos la tonada es reconocida como el género más representativo y central en cuanto a su identidad colectiva” (Sánchez 2016:67)

### 2.1 Un poco de historia

Para comprender mejor las actuales características de este género, se torna indispensable, recorrer mínimamente los procesos históricos que aportaron a su cristalización.

En la ‘Tonada Cuyana’, como en casi toda la música folklórica, es difícil establecer con certeza cuáles fueron sus orígenes. Sí podría decirse, que estamos ante un género mestizo. La tonada cuyana, no es una danza y no tiene una estructura tipo, sino que ofrece un sin número de variables en sus diferentes ámbitos, épocas y estilos (Martí 2004: 5).

Alberto Rodríguez (1938), Juan Draghi Lucero (1938), Carlos Vega (1944, 1953, 1956) Isabel Aretz (1952) Jorge Segura (1965), son algunos de los principales investigadores que han escrito al respecto.

En general el término *tonada* ha sido y es utilizado en muchas regiones, cada una de ellas, le ha ido asignando diferentes características. Basándonos en las investigaciones del musicólogo mendocino Alberto Rodríguez (1900-1997) este menciona a Covarrubias, que, en 1610, ya limitaba el alcance del término, a la melodía: - “tonada, el aire del cantarillo vulgar, cuáles son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra”, por lo que se puede deducir que tonada era la música” (Rodríguez-Moreno 1978:41)

Por otra parte, *Toada*, es un término que se utiliza en Brasil, para designar ciertas canciones no bien determinadas. Así mismo, en Chile, existe también el género *tonada chilena*, no obstante, y a pesar de ser regiones fronterizas, hasta el momento, no comparte con su homónima cuyana, rasgos históricos que la vinculen.

Citando a Jorge Segura podemos decir que:

La Tonada forma parte de esa gran familia andina históricamente relacionada con el Perú colonial constituida por la Vidala, la Vidalita riojana, en Yaraví y el triste. Es canción mestiza de formación colonial, pero de indiscutibles antecedentes prehispánicos. Su raíz está en los “taquies” que cantaban los pueblos huarpes allentak y milcayac, que habitaban el centro geográfico del territorio de Cuyo; su área es pues, el

---

<sup>22</sup> Entendemos por cultor no sólo al músico, es decir, al responsable de la producción de bienes artísticos. sino también, al oyente experto, es decir, al receptor activo que, produciendo o no música, actualiza sentidos de identidad cultural a través de estas músicas. (Sánchez 2018:63)

sur de San Juan, norte de Mendoza y noroeste de San Luis, donde tiene actualmente plena vigencia<sup>23</sup>.

Rodríguez también establece como período de mestizaje la época colonial, por lo tanto, es importante recordar la composición étnica y convivencia racial que se dio por aquel entonces, donde nativos, hispanos y negros formaban parte de los grupos sociales. Así pues, se fue dando el surgimiento de habitantes criollos y mestizos. Cada uno de estos grupos cumplía diferenciadas tareas y ocupaciones, siendo los mestizos, los que recorrían los caminos como arrieros y troperos, llevando y trayendo productos y bienes intercambiables, vinculando los territorios del Virreinato del Río de la Plata. Unían Buenos Aires, Córdoba, alto Perú, Paraguay, Chile y Cuyo, en viajes que duraban meses. Con todo lo que eso implicaría en la crudeza de nuestros climas y las enormes extensiones transitadas, estos hombre y mujeres, también transportaron bienes culturales, danzas y canciones de hondo sentimiento lírico abrevados en el Perú. En relación a la fusión derivada que daría nacimiento al género que nos ocupa Martí nos dice:

“De allí llegaron nuevamente los ‘tequíes’<sup>24</sup>, ahora mestizados con la música y el canto hispanos y africanos, y de allí nacerá el ‘yaraví’, canción peruana, base sobre la cual, con su propia impronta, nacerá nuestra tonada cuyana” (2004:2)

Así mismo en las regiones pampeana y litoral argentino uruguayo, surgirá el *Triste*, que derivaría más tarde en el *Estilo*, constituyéndose con sus propias características. Estos procesos de hibridación siguieron dándose hasta el siglo XIX, por lo tanto, han sido diferentes influencias y aspectos los que fueron conjugándose sobre nuestra Tonada Cuyana, tanto en las letras, como en la música y que le aportaron a la decantación lógica de los fenómenos que propiciaron su constitución.

Cuando en 1961 Alberto Rodríguez, participó como Jurado del Cuarto Festival Hispanoamericano, en Cáceres, España (Gutiérrez Ruiz-2018:206), luego de observar un importante desfile de folklore musical y coreográfico de América Latina y España, pudo observar detenidamente los ritmos y las melodías de canciones y danzas de aquella región europea, asegurándole la idea de que nuestra Tonada Cuyana, podría tener hondas raíces

---

<sup>23</sup> Historiador, Presidente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, de la Asociación Cuyana de antropología, Del Centro Regional de Estudios científicos del Folklore. La cita es de su libro inédito “El folklore musical de Cuyo”, escrito en 1965, cedido, por su hijo al profesor Leopoldo Martí, titular de la cátedra “Música Popular Argentina I” de la carrera de Lic. en Mus Popular Latinoamericana de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional de Cuyo, quien lo cita en sus apuntes de cátedra.

<sup>24</sup> Se observa que en su original está escrito ‘tequíes’ y no ‘taquies’.

en la canción andaluza: el “cante jondo”, con aportes de la música eclesiástica y árabe, que se veían reflejados en la variaciones modales que han llegado hasta nuestros días. (Rodríguez-Moreno 1978:42/43). La conjugación de todos estos elementos comenzaría a florecer un poco antes de 1850.

Producto de las investigaciones de campo de Rodríguez, han llegado hasta nuestros días, valiosas obras, “recogidas por contacto directo con viejos cultores nacidos antes de 1850, materiales recibidos por tradición oral de sus antepasados” (Rodríguez-Moreno 1978:41) y registrados por el folklorólogo y que, a su vez, Carlos Vega<sup>25</sup>, tomaría.

Esas recopilaciones han permitido elaborar hipótesis sobre los posibles orígenes de algunas de las actuales características de la tonada cuyana, como por ejemplo los ya mencionados elementos de la canción árabe andaluza. En el aquel antiguo pasado, el cante “jondo” íntimo y profundo, tenía y aún tiene, a la mujer y a la inspiración amorosa, como elementos de especial protagonismo en reuniones y juergas, con divertimentos y vino, rasgos sociales claramente heredados en Cuyo. Por otra parte, se ha observado también cómo, esas canciones eran acompañadas por una sucesión periódica y regular de acordes en guitarra con preludios instrumentales dentro y fuera de los textos poéticos para inspirar y animar a quien cantaba. Si bien este modo de interpretación, es observado así mismo, en géneros de otras latitudes. No obstante, es una costumbre que ha llegado hasta nuestros días y se reconoce hoy en la especie folklórica que nos ocupa.

Por otra parte, continuando con las investigaciones que Rodríguez nos aportara y en su paralelismo entre el canto andaluz y la tonada cuyana, existen en el primero varias especies entre las que se encuentran la “Toná chica y la Toná grande”. Tal y como lo expresan sus nombres, una era más popular y sencilla y la otra más importante, profunda y lírica, algo que, según el historiador, se replicaría también en aquellas viejas tonadas recopiladas. Entre las tonadas chicas y populares se encuentran las de rasguído sólo con tono y dominante como acompañamiento de guitarra, de las que se han recogido centenares y, por otro lado, las de mayor envergadura, de profundo y lírico vuelo poético, cantadas en décimas y con ritmo alternado, casi siempre en dos movimientos, uno lento y el segundo alegre.

---

<sup>25</sup> Carlos Alberto Gabriel Vega (1898-1966) fue un musicólogo, compositor y poeta argentino, considerado el padre de la musicología argentina.

## 2.2 Tipos de tonadas cuyanas

Como ya mencionamos, la tonada cuyana, no es una danza, lo que le ha permitido no estar ceñida a una estructura rígida y por ese motivo se obstaculiza una clasificación exacta. Sí podemos decir que, a lo largo de su recorrido histórico y territorial, se ha ido fusionando con otros géneros que le han aportado riqueza artística: el estilo, el triste, el vals, la zamba y la cueca (Sánchez 2014:865-869)

Sin embargo, en las estructuras de acompañamiento se ha cristalizado una rítmica particular que homogeneiza gran parte de las composiciones e interpretaciones de la etapa mediatizada, característica principal de la variante de tonada de mayor circulación, desde *la consolidación* en adelante. ( Sánchez 2014:865-869) La misma será ejemplificada más adelante, en la clasificación ‘tonada cuyana’.

A partir este recorrido histórico que mencionamos y según el cual la tonada se asocia a otros géneros, mencionaremos a continuación la siguiente clasificación de las tonadas cuyanas que propone Martí (2004:2/7), basada en sistemas rítmicos de acompañamiento:

2.2.1 **Tonada tipo Estilo o Tonada Antigua:** Presenta las características seccionales del Estilo Pampeano, debido a que ambos géneros crecieron juntos, manteniendo la presencia viva del Yaraví, que, en Argentina, adquirirá características propias en el Triste. Ya en el siglo XIX, ambos géneros (Estilo y Tonada Antigua) incorporarán un nuevo segmento musical rítmico a modo de suave vals, por la posible influencia de éste mismo, el cielito o la mazurca.

(Introd. - Triste - Valseado – Triste) con temáticas cuyanas y la incorporación del cogollo). Posee hondura en sus trazos melódicos, sin un patrón métrico, si no libres y de gran lirismo, incorporando una textura homófona entre canto e instrumento, preferentemente guitarra.

2.2.2 **Tonada Valseada:** basa todo su contenido musical en el típico ritmo de “valseado” que también está presente en la tonada tipo Estilo. Esta variante de tonada suele presentar una estructura rítmica de los temas con la melodía en 3/4 y la base en 6/8, o sea, el canto con una acentuación y el acompañamiento con otra, produciendo característicos “desfasajes” que le dan un sentido rítmico particular.

2.2.3 **Tonada o Tonada Cuyana:** Basa todo su contenido musical en el típico ritmo de Tonada Cuyana en 6/8. Según mostramos en la figura 2.1 (Gráfico de Sánchez 2014:865-869)

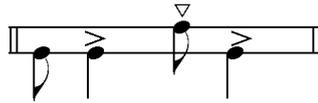


Figura 2.1- Ritmo típico de tonada en 6/8

He aquí un ejemplo para guitarra en la figura 2.2 (Gráfico de Martí 2004:6)



Figura 2.2- Ritmo típico de tonada en 6/8 para guitarra

Este ritmo, se caracteriza por el acento en las dos negras, la profundidad del apoyo inicial y marca aguda de las notas tocadas en las tres primeras cuerdas de la guitarra, las cuales se rasguean chasqueando las mismas, mezclando la percusión del chasquido con las notas que suenan un poco apagadas.

Hay una gran cantidad de Tonadas que se sustentan sobre este ritmo y la estructuras de las mismas puede variar notablemente. Este tipo de tonadas es el que ha llegado hasta nuestros días con mayor vigencia actualmente.

2.2.4 **Tonada Mixta:** Combina alguna de las variables anteriores, con interesantes estructuras, constituyendo nuevas formas expresivas en este género. Lamentablemente han dejado de cantarse perdiéndose así una parte de nuestro patrimonio.

Como en casi todo el ámbito de la música folklórica argentina, la guitarra, también aquí fue la acompañante indiscutida del proceso de conformación de este género. No obstante, como se verá más adelante, este instrumento adquirirá en Cuyo, un especial protagonismo.

### 2.3 Aspecto Literario

Entrando en el aspecto literario, puede observarse que la dificultad presentada en la investigación de la música, es menor en este caso. Dice Rodríguez que:

Los textos poéticos que se asocian a la tonada cuyana, evidencian que se elaboran casi exclusivamente con la base de verso octosílabo. Las estrofas

pueden ser de cuatro, cinco, seis, ocho y diez versos. todas admiten la introducción de estribillos, motes, síes, noes, ayes...Es decir, los elementos y las combinaciones de una poética sudamericana de los Andes. A estos elementos hay que agregar un complejo sistema de repetición de versos, que naturalmente altera la extensión de la estrofa y su período musical. (Rodríguez-Moreno 1978:46)

Una característica común observada, es que los cantores, aplicaban a letras diversas las mismas melodías, sólo teniendo en cuenta la métrica versal y estrófica, sin considerar demasiado los acentos prosódicos de las palabras.

#### **2.4 Cristalización del ‘Sonido Cuyano’**

Ya en el siglo XX, más precisamente en la década de 1930, se dieron una sucesión de acontecimientos impulsados por la industria cultural, (integrada en ese momento por la radiofonía y las discográficas), que se indican como la “refundación contemporánea de la música popular cuyana (Sánchez 2004:51). Allí comenzaron a concretarse nuevos procesos de cristalización de formas y de construcción de significaciones, erigiéndose modernos referentes todavía reconocidos en la actualidad”. (Sánchez 2014: 865/868) entre los que se encuentran: Hilario Cuadros (1902-1956) (Los Trovadores de Cuyo), Alberto Rodríguez (1900-1997), Ismael Moreno (1891- 1968), Carlos Montbrun Ocampo (1896-1962) y Buenaventura Luna (1906-1955) (La Trepilla de Huachi Pampa) (Sánchez.2008:186)

El traslado a Buenos Aires , (capital de Argentina donde se centralizan los ‘poderes’ del mundo del espectáculo), de esta suerte de ‘delegación’ de artistas cuyanos, ofreció a la música de la región un especial protagonismo en el mapa nacional. Eso hizo que sus estilos, tanto interpretativos como instrumentales contribuyeran fuertemente a plasmar una impronta sonora, que fue adoptándose como prototípica de Cuyo. Esto no quiere decir que no existieran ‘otros modos de ser sonoros’, sin embargo, dada la fuerte llegada territorial de la radio, por ejemplo, quedaría monopolizada una tipología musical que se convertiría en una expresión popularizada de ‘lo cuyano’. Una de esas características, fue el virtuosismo de los guitarristas acompañantes, que aportó prestigio singular al estilo, pero por otro lado, fue transformándose en una música de elit, sólo para los guitarristas que pudieran ejecutarla . Ya en los años ’60, lo antes mencionado, referido a la guitarra, junto a las sucesivas muertes de aquellos primeros representantes, se fue debilitando su presencia a nivel nacional y propiciando la pérdida de vigencia de la música cuyana, fuera de su territorio local.

Ya reclusa a la región geográfica de origen, comenzaron a aparecer músicos de nuevas generaciones, cultores de los géneros de manera más tradicional como fueron Clemente Canciello (Cantares de la Cañadita), Santos Rodríguez (Las Voces del Plumerillo) y Félix Dardo Palorma entre otros. (Sánchez 2014:865-869)

## **2.5 La Renovación**

Este tema en específico, en relación a Jorge Viñas y su principal influencia musical: Tito Francia y literaria: Armando Tejada Gómez, es el que está siendo abordado a lo largo de toda la tesis. La importancia de Ernesto Villavicencio y la renovación de este género, fue abordada en el 'Estado del Arte'. No obstante, nos parece importante mencionar otros nombres que también han transitado el camino de la renovación. A continuación ofrecemos una cita de Octavio Sánchez, en su trabajo sobre "Tonada cuyana" incluido en la *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, a los que podría sumarse, Anselmo de Mendoza<sup>26</sup> aunque éste, de corte más tradicional.

(...). algunos músicos adoptaron una postura más crítica y llamaron a una renovación de las prácticas compositivas. Tal fue el caso, por ejemplo, de Tito Francia (García 2006) y Nolo Tejón en los años sesenta; Saúl Quiroga y Ernesto Villavicencio en los setenta; y más recientemente Jorge Viñas en los ochenta y Fabiano Navarro en los noventa. (2014:865-869)

## **2.6 Forma macro de la Tonada Cuyana actual**

Ya a fines del siglo XX y actualmente, la Tonada Cuyana adquirió una estructura más estable y estandarizada. Dice Sánchez:

En cuanto a la organización interna de cada parte, luego de una introducción instrumental de las guitarras, frecuentemente virtuosa, suelen aparecer dos temas melódicos cantados bien diferenciados, ocasionalmente en tonalidades vecinas, enlazados por un breve nexo instrumental. El segundo tema puede funcionar como estribillo, ya que recurrentemente reaparece en las demás partes con el mismo texto, donde suele encontrarse el verso que le da título a la canción. (2014:865-869)

Compartimos en la tabla 2.1 el esquema interno de tonada actual propuesto por Sánchez (2014:865-869)

---

<sup>26</sup> Vanina Fernández 2010 Rescate Patrimonial de Folklore Cuyano. Fondo Provincial de la Cultura, Gobierno de Mendoza. Sadaic Sociedad Argentina de autores y compositores.

(rasguido previo)	<b>Canción</b> con breves nexos instrumentales entre frases (18c – 28c)	Interludio instrumental (igual que la intro) (4c – 12c)	<b>Canción</b> con breves nexos instrumentales entre frases (18c – 28c)	Interludio instrumental (igual que la intro) (4c - 12c)	<b>Canción</b> con breves nexos instrumentales entre frases (18c – 28c)
<b>Primera Parte</b>		<b>Segunda Parte</b>		<b>Tercera Parte</b>	

Tabla 2.1 Esquema interno de tonada actual

Aparece aquí una tercera parte que se denomina ‘cogollo’. Este recurso es un rasgo poético y estructural característico de la tonada cuyana, que fue plasmándose y se ha consolidado. Consiste en un agregado de letra, utilizando la misma melodía y estructura de la canción elegida, que dedica la tonada a los dueños de casa, al amigo, a la amada o a cualquier persona ‘presente’ en la ocasión, a la que se desee distinguir o agasajar. Suelen ser gestados, en el instante previo a la interpretación de ese momento, de manera improvisada, valiéndose de versos tradicionales o haciendo uso de la destreza poética de quien cante, a lo que, al final, se le suma el mismo estribillo cantado anteriormente. Como agradecimiento, el destinatario/a ‘paga’ con un sorbo de vino<sup>27</sup>. No obstante, existen tonadas que no lo tienen.

## 2.7 Aspecto melódico y armónico

En referencia a la armonía, generalmente, son en modo mayor y en características similares a la Cueca Cuyana, se utiliza una secuencia de I, IV y V, empleo de dominantes secundarias, especialmente V(IV) y V(V), y acordes disminuidos con funciones de enlace, y períodos armónicos de obvia segmentación en cadencias de 2c o 4c.

En referencia al canto, las frases suelen desarrollarse en 6/8 y alternadamente en 3/4; usualmente en estrofas de 3 a 6 versos octosílabos de diferentes rimas.

Frecuentemente, uno de los dos estratos deja el 6/8 (la voz suele frasear en 3/4 y el guitarrón suele abandonar el rasguido, marcando los bajos en negras) produciendo contraste métrico entre melodía y acompañamiento. Ocasionalmente se superponen tres estratos métricos compatibles, creando una textura polimétrica compleja. (Sánchez 2014:865-869) Expresado en la siguiente figura 2.3:

<sup>27</sup> Quienes nos consideramos cuyanos, podemos decir, que sentirse mencionada/o en un cogollo, es un momento emocionante, que genera un profundo sentimiento de pertenencia cultural.

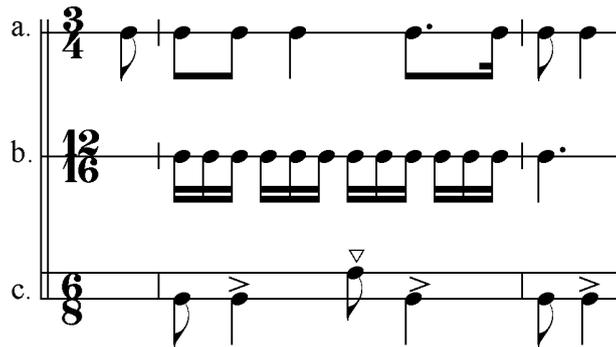


Figura 2.3 textura polimétrica de tonada entre melodía y acompañamiento

**Nota:** a partir del *Nuevo Cancionero* se incluyen giros melódico armónicos y versos de rimas y métricas diferentes, que ampliarán estas consideraciones.

## 2.8 Orgánico

Hay varios tipos de formaciones. A continuación mencionamos los que responden a los cánones más usados en el campo de la música cuyana tradicional:

- Una sola guitarra, este formato, no usual será el utilizado por Jorge viñas.
- Dos guitarras, una de base (con rasguído) y otra ‘arreglando’
- Guitarrón de base y dos guitarras ‘punteando’<sup>28</sup>
- Guitarrón de base, dos guitarras y requinto.
- Tres guitarras o más

## 2.9 Carácter, temáticas poéticas y dinámica

Recordando que la tonada es un género, no bailable y de corte lírico, tiene un tempo más bien lento entre 54 y 62 pulsaciones de negra con puntillo por minuto (Sánchez.2014:16) esta velocidad apacible está asociada a su profundidad poética. Las temáticas que aborda están generalmente en relación al amor, el desamor, la amistad, el terruño y la auto referencialidad, “la tonada, canta a la tonada” como acervo cultural de profunda pertenencia y significación de identidad. (Sánchez.2014:16) Otra importante temática que se incluye muy asiduamente en Mendoza, es la cultura del vino, profundamente vinculada a la matriz productiva de la provincia. La Fiesta Nacional de la Vendimia, celebrada cada año, es el punto cúlmine donde todo el pueblo, local y

<sup>28</sup> Refiere a la técnica de ejecución típica y tradicional, con una ‘púa’, plectro o uñeta, de diferentes materiales.

extranjero se reúne a festejar la cosecha y el vino nuevo, luego de que en cada rincón del territorio, de octubre a marzo se hayan celebrado fiestas más pequeñas. El vino y todo lo que lo rodea, desde que se planta una estaca de vid hasta que se bebe en la mesa, lo que significa el esfuerzo de lograrlo y la carga emotiva que hay en el brindis con los amigos y los afectos, hace que sea un símbolo muy fuerte asociado a la cultura cuyana .

Este perfil de lentitud y profundidad, es vivido y disfrutado de manera más genuina, en el seno de reuniones familiares y de amigos, donde se genera un clima ceremonial de mucha intimidad.(Sánchez 2014:16) o, a sí mismo, en fiestas de corte regional. Lamentablemente es un género poco interpretado en los escenarios populares masivos, propuesto por los monopolios de la industria cultural, esto por ende, lo excluye de llegar a miles de personas. Habitualmente, sólo es ejecutado en las fiestas de la vendimia antes mencionadas y en el corazón de la ‘cuyanía’, o sea el segmento de cultores y hacedores de nuestra cultura cuyana, lo que lo restringe, aún más, a una reducida porción de la población .

### 3 CAPÍTULO 3 Movimiento del Nuevo Cancionero

#### 3.1 Síntesis del contexto en el que surge.

Para comprender el surgimiento del *Movimiento del Nuevo Cancionero*, del que Viñas se dice ‘hijo’, es necesario observar mínimamente lo que estaba sucediendo en el contexto nacional y cómo aconteció el proceso que fue dando como resultado la música popular de raíz folklórica en nuestro país a fines de los ‘60 y principios de los ‘70. Esto sucedió cincuenta años después del proceso iniciado por el cuyano Saúl Salinas (guitarrista y compositor sanjuanino) en 1910 (García 2006: 94) y por Chazarreta y Gómez Carrillo en 1920. Estos músicos llevaron la música de Cuyo y noroeste argentino respectivamente, a Buenos Aires. Este traslado, contribuyó al auge que la radiofonía y la industria discográfica le comenzaba a dar a la música folklórica. A partir de ese hecho, se dio un verdadero éxodo de artistas a la capital nacional. Entre ellos, en 1930, los cuyanos Hilario Cuadros (Los Trovadores de Cuyo), Buenaventura Luna (La Tropicilla de Huachi Pampa), Carlos Montbrun Ocampo (Las Alegres Fiestas Gauchas), Alberto Rodríguez e Ismael Moreno (Sánchez 2014:865-869). Luego fueron seguidos por otra importante cantidad de artistas en las décadas sucesivas, lo que fue posibilitando la legitimación de las músicas provincianas ya que, por ese entonces también, fue cada vez mayor la migración campesina hacia las ciudades y la presencia del proletariado industrial en los centros urbanos. Lo que propicia que a fines de la década del ‘30 comenzara a sentirse la necesidad de la adaptación de esta música provinciana a que hacíamos referencia, colectada en el campo, a una realidad urbana más cosmopolita.(García 2006:94)

María Inés García, en su trabajo *Tradición y Renovación. Historia social de las prácticas de Tito Francia* (2006), nos habla del paulatino proceso de profesionalización de los músicos que abordaban este repertorio de música popular, como de la constitución de la corriente llamada según sus términos ‘nativismo’ o ‘folklore de proyección’. Referenciando a Kohan y a su trabajo sobre música nativista expresa que “dentro de las sociedades urbanas contemporáneas se pueden apreciar tres tendencias según la relación que se establezca entre la creación musical y las expresiones folklóricas”. García continúa diciendo: “Por un lado la negación de la cultura tradicional, por el otro el tradicionalismo, que intenta mantener vivos los elementos culturales del pasado, en un estado de inmovilismo”, y por último vuelve a Kohan que sobre el ‘nativismo’ menciona que: “no tiene como objetivo la eternización de la tradición, sino la recreación artística de algunos de sus contenidos a través de nuevas experiencias estéticas, que se producen como

resultado de los fenómenos de transculturación” García continua diciendo que: “coincidimos en que son las manifestaciones nativistas las que deben analizarse como música popular urbana, que es el caso que nos ocupa con toda la práctica musical de Tito Francia y con los postulados del Nuevo Cancionero”. (2006:92/93).

Según estos autores estaríamos en condiciones de decir que el *Movimiento del Nuevo Cancionero* y sus postulados, como veremos más adelante, estarían dentro de las manifestaciones de la corriente nativista. García también señala como importante, resaltar que tanto Carlos Vega como Augusto Raúl Cortazar tratan de diferenciar en sus textos entre lo que es el folklore y su ciencia, de las proyecciones. Con algunas disparidades, ambos consideran dentro de estas últimas a los aprovechamientos o manipulaciones que se realizan de los materiales folklóricos, producidos o reelaborados fuera de su ámbito geográfico o cultural original y destinados en general a públicos urbanos (García 2006:93).

Como ejemplo de lo antes mencionado y deteniéndonos un instante en la expresión “fuera de su ámbito geográfico o cultura original” es que decimos que, cuando Viñas se traslada a Buenos Aires en el año 1972, época en la que comienza su consolidación como músico compositor, buscaba claramente impulsar su carrera artística en la “gran ciudad”, lo que lo mantuvo desde entonces y hasta la actualidad, fuera de su ámbito geográfico, situación que, como iremos viendo, significará para él una vivencia de permanente nostalgia por la distancia a su tierra y que será fuente de profunda inspiración. En una de las entrevistas que le realizáramos en octubre de 2023, con emoción recitó estos versos que pronunciaba antes de cantar “Ándale Tonada”<sup>29</sup>:

*Siempre habrá de alegrarme/ el festejo de mis padres y de mi gente  
por oír una tonada/ Ese lamer tanta paz /por haber sembrado mi  
tiempo de viña y canto/. Es un despertar en la vida/ Habré amado  
y comprendido a los míos, /si finalmente, en algún rincón de mi  
Patria /me recuerda un verso, una tonada /o simplemente ésta loca  
elegía de cantar las cosas de Cuyo/ -Pero yo me emociono mucho  
porque...  
hablaba de mi vida, hablaba de lo que es, de lo que realmente yo  
era para la tonada y de lo que yo quería como cosa nueva para la  
tonada.-<sup>30</sup>*

---

<sup>29</sup> Aunque posteriormente, este poema sería grabado como prólogo de la tonada “La tonada es así”

<sup>30</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023) **Nota: A partir de ahora las citas de Jorge Viñas e Ismael Guerrero serán referenciadas a pie de página.**

Su trabajo en Buenos Aires, ha estado claramente dirigido a que el público de la urbe conociera la música de Cuyo.

Retomando la línea que traíamos y parados entonces en el punto histórico previo a los años '50, García hace referencia a que, paralelamente a la gestación del cambio demográfico que modificó el perfil social de las grandes ciudades, por las corrientes migratorias del proceso de industrialización suscitado desde 1940 por la inmigración rural; el cosmopolitismo fue creciente. Se popularizó el tango y se dio el auge de géneros musicales norteamericanos y latinoamericanos traídos por la radio, el disco y el cine (García 2006:95) Aquí tenemos un punto importante que es la transculturación de 'sonidos foráneos'. Aparecieron en escena elementos musicales extranjeros, un universo nuevo, rico y diferente que se va a presentar atractivo para las nuevas generaciones.

García continúa con menciones destacadas que ilustran el proceso musical que se estaba dando. Nuevamente se apoya en Gravano y dice que: a partir de los '50, aproximadamente, comienzan a resaltar nombres que se harán muy familiares en la década siguiente: los Hermanos Ábalos y Atahualpa Yupanqui en primer término. Poco después son los salteños Los Chalchaleros y Eduardo Falú<sup>31</sup>, éste aportará la riqueza de su guitarra y los primeros, una estructura de conjunto que será paradigmática para otros grupos que los seguirán: cuatro vocalistas con acompañamiento de guitarra y bombo legüero. Paulatinamente irán apareciendo otros nombres: Ariel Ramírez, Los Cantores de Quilla Huasi, Horacio Guaraní y Los Fronterizos, conjunto que presenta una estructura similar a Los Chalchaleros pero con una armonización de voces muy novedosa. Más innovación venía también planteando el Cuarteto Gómez Carrillo, integrado por los hijos de Manuel, que fueron los primeros en hacer polifonía a cuatro voces 'a cappella', en el canto popular de raíz folklórica. Ya en los '60, en pleno *Boom* (punto que aclararemos unas líneas más abajo), aparecerán otros nombres: Los Andariegos, conjunto mendocino; Los Huanca Huá, que también realizarán arreglos a cinco voces 'a cappella' y con onomatopeyas que intentan imitar los instrumentos de percusión, en ese sentido también es importante destacar a Las voces Blancas. Los Trovadores del Norte, con un repertorio más diversificado y con una armonización basada en la armonía clásica coral, con algunos contrapuntos y que abordan una temática social y reivindicativa (Gravano 1983: 39). Esta nómina no agota de ninguna manera los participantes de esta corriente, nómina a la que

---

<sup>31</sup> Más adelante veremos como tangencialmente la figura de Falú impactará en la de Viñas.

se le pueden agregar otros importantes músicos y poetas como Jaime y Arturo Dávalos, Gustavo Leguizamón y otros. (García 2006:97)

Lo más importante aquí por resaltar, es que, tal como lo fuimos diciendo, todos plantearon alguna novedad en el lenguaje: en la formación de los conjuntos, en los arreglos vocales e instrumentales, en la técnica instrumental, o en la poesía. En relación a esto último, García señala a su vez, que muchos poetas fueron generando un cambio significativo en los textos. Atahualpa Yupanqui por un lado, al cantar las temáticas sociales del indio y el campesino, los salteños como Castilla y Dávalos, que renuevan la poesía cantándole al personaje contemporáneo, con una manera no convencional y enriquecida de tratar los textos, con abundantes imágenes poéticas. “No son pintoresquistas ni se sectorizan en una temática romántica y localista. Sientan las bases del universalismo americanista que arraigará luego en el canto de proyección folklórica argentino con trascendencia continental” (García 2006:97) García hace referencia a la poesía que era utilizada en la canción folklórica de la décadas de 1930/40 influenciada por la poética de tradición oral de las canciones recopiladas en el campo.

Todo este surgimiento, decantado en los '60, fue lo que se llamó el “*Boom del folklore*”, que tuvo una vigencia hasta mediados de los años '70 aproximadamente. En este acontecimiento la industria del espectáculo fue determinante. Los medios de comunicación vigentes, radio y televisión, apoyaron fuertemente esta aceptación del público por la música folklórica, sin ese apoyo, no hubiera existido el *Boom*. Se organizaban concursos de canciones e intérpretes y festivales masivos. Las peñas y guitarreadas se transformaron en puntos habituales de encuentro, adquiriendo el estudio de la guitarra como instrumento para acompañar el canto, un auge notorio. (García 2006:98)

Por todo lo expuesto decimos entonces que el movimiento de renovación estaba iniciado y fue tomado fuertemente por la nuevas generaciones, especialmente el sector joven y estudiantil de la clase media, del que Jorge Viñas era parte. Es en este contexto de importantes procesos y cambios, que va a surgir en Mendoza el *Movimiento del Nuevo Cancionero*.

El 11 de febrero de 1963 en la ciudad de Mendoza, un grupo de artistas del lugar, a los que se suma una tucumana, le ponen nombre y apellido a un proceso de transformación que, como vimos, se venía dando a nivel nacional. El Diario Los Andes, sería el encargado de darlo a conocer. Lo fundaron y decidieron nombrarlo como: *Movimiento del Nuevo Cancionero*, integrado por los músicos Tito Francia, Juan Carlos

Sedero y Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante tucumana Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto. Ese mismo día a las 22 hs, en el Círculo de Periodistas de Mendoza, darían un concierto literario-coreográfico y musical para presentarlo. En principio, según la bibliografía, serían los artistas arriba mencionados los que integraron la nota periodística, lo cual no excluye que hubiera otros artistas adheridos. Este momento histórico, fue el resultado de una maduración de varios años de encuentros y discusiones, muchas de ellas nacidas en el seno de 'la radio', punto convergente de trabajo y difusión de sus quehaceres artísticos. Tejada Gómez y Francia, fueron los que lograron encarnar más acabadamente ese nuevo lenguaje. En palabras del músico, tomadas en entrevista que García le hiciera:

La música nativa venía de hacía tiempo componiéndose en forma distinta, aportes que daba cada uno. Nosotros quisimos unir todo eso y le dimos un nombre, un título y quedó. [...] Un grupo de músicos y poetas que nos reunimos para dejar sentado que había una manera nueva de componer una música argentina, y bueno... se hizo un manifiesto que está en el Diario Los Andes, en el '63, ahí está explicado todo. (García 2006:104)

A continuación se comparten fragmentos de aquel postulado que en representación de todos dijera Tejada Gómez :

La búsqueda de una música nacional de contenido popular ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino.(...)  
El actual resurgimiento del folklore, por otra parte, es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real. Son los primeros síntomas masivos de una actitud cultural diferente. Es con Buenaventura Luna en lo literario y Atahualpa Yupanqui en lo literario- musical, que se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona. A este hallazgo se sumarán luego el aporte de músicos, poetas e intérpretes de las nuevas generaciones que, urgidos por desarrollar esa veta de la sensibilidad popular, han protagonizado el resurgimiento actual.  
El Nuevo Cancionero intenta buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país. Es así que se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas, el patrimonio musical tanto de origen folclórico como típico popular.  
(Diario Los Andes, 11/02/63, p 9, c. 4 y 5 (García 2006:105)

La propuesta fue abrazada por los presentes, artistas, intelectuales y público en general con una sala colmada. Flotaba en la atmosfera nacional la necesidad de los provincianos de una identificación con los bienes culturales propios, un mercado que exigiría cada día más música nacional nativa. Se da paulatinamente el auge del cancionero

de raíz folklórica por encima de la hegemonía de Buenos Aires con el tango (García 2006:107)

Se buscaba una igualdad en el reconocimiento de las manifestaciones regionales y un intento de borrar fronteras en post de una integración nacional dentro de un afán innovador, siendo la renovación unos de principales objetivos.

Nos detenemos especialmente a mencionar a Patricia Stillger en una entrevista que ésta realizara a Tejada Gómez, donde éste manifestaba:

Nosotros disentíamos del hecho de continuar repitiendo in aeternum la memoria de nuestros abuelos. Como nueva generación, nos veíamos obligados a declarar y practicar un arte, que partiendo de las raíces, sin desvirtuarlas, entregara el aporte de las nuevas generaciones (Stillger 1992: 11).

Así mismo, nos parece muy importante resaltar la cita que García, hace de García Canclini para proponer:

el planteo de la multitemporalidad en la que se aúnan tradición y renovación, respondiendo a la definición de modernismo dada por García Canclini: “los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación (2006:109)

El motivo de resaltar estos aspectos es porque, en este punto central, es que se ubica Jorge Viñas en su planteo estético: aunar tradición y renovación, recrear sin olvidar la raíz, ni desconocerla.

En síntesis, el *Movimiento* proponía una renovación sobre todo en la música y la poesía, que utilizará el lenguaje actualizado, como herramientas de una expresión cuidada y elaborada. Dando cuenta del hombre social en su momento presente, vital y movilizado por la propia existencia, en una nación integrada, conviviendo en la multiplicidad de matices de las diferentes regiones; intención que más tarde abarcará al sentir latinoamericano.

Éste es el marco epocal en el que Viñas creció y del que se hizo eco, del que abrevó, para renombrar con un lenguaje propio, lo que su sentir de artista le dictara. Ejemplo de esto es su tonada “Mendoza, madre de vendimias” compuesta a principios de los '70, donde en sus versos expresa claramente : *Tengo una tonada vieja/tengo una tonada nueva/se pelean por ser bellas/porque me hablan de mi tierra/se pelean por ser bellas/porque me hablan de mi tierra.*

### 3.2 La música del Nuevo Cancionero y Tito Francia

En este punto, nos detendremos sólo en la figura musical de Tito Francia (1926-2004), eximio guitarrista, compositor, arreglador y docente, a quien Viñas llama ‘el Maestro’ y lo considera su influencia fundamental. “Fue un músico de una práctica multidimensional, híbrida, tanto por sus producciones compositivas como por los circuitos en los que transitó como guitarrista y compositor” (García 2006:55)

En relación a su labor docente García señala: “era un referente obligado para los guitarristas de Mendoza. Uno de los que podemos mencionar es Jorge Viñas, guitarrista y compositor radicado en Buenos Aires, dedicado al repertorio folklórico”.(2006:62)

A partir de que se instala la radio como medio de difusión en Mendoza en la década del '20, gran parte el mundo artístico y cultural se verá reflejado en ella en la décadas sucesivas. Los ‘números vivos’ , como se llamaban las actuaciones musicales de artistas en los auditorios radiales, especialmente construidos con ese fin, se transformarían en atracciones fundamentales de sus programaciones.

Por otra parte, este importante medio de comunicación , también trajo consigo la posibilidad de escuchar, además del folklore local, músicas de otras regiones del país , como el tango y de otros países, como el bolero y jazz, lo que fue ampliando considerablemente los gustos musicales de los oyentes.

Es en este contexto que surge la figura de Tito Francia, que desde muy joven y durante décadas será el encargado de ejecutar, en diferentes radios de la ciudad, ese enorme bagaje musical que integran todos los géneros musicales antes mencionados.

En formato de conjuntos instrumentales, dirigiendo musicalmente a otros músicos, o como músico acompañante de diferentes cantantes solistas, dúos y conjuntos, maduraba en él , una versatilidad guitarrística y armónica que lo fue colocando por encima del resto de sus colegas.

Las radios ofrecían en ese entonces una enorme cantidad de trabajo. Varias veces al día, en diferentes horarios, los músicos participaban en vivo de diferentes programaciones ofreciendo a su vez repertorios de diversos géneros. Con esta importante demanda, es posible imaginar el grado de profesionalismo adquirido por estos músicos, ya que, abordar tantos géneros y estilos, posibilitaba un manejo significativo de los diferentes lenguajes, sus características rítmicas y armónicas , lo que los ponía en un lugar musical difícil de igualar.

Este fue el contexto en el que Tito Francia gestó la formación y el prestigio que lo llevó a acompañar a los más grandes artistas de la época que venían a Mendoza, como así también a ser convocado a giras internacionales, como lo refleja su propio testimonio y que los diarios de la época, como el diario Los Andes de Mendoza, dan cuenta acabada.

En entrevista con García, Francia decía:

Integré con Hilario Cuadros Los Trovadores de Cuyo, con Alberto Rodríguez [y] sus Andinos, también tocaba con Montbrun Ocampo, he integrado muchísimos conjuntos cuyanos. Pero simultáneamente, como yo era músico estable en la radio, tocaba tango, hacía jazz, formé un conjunto mío de jazz, tocábamos bolero....toda la música popular que había en ese tiempo. Simultáneamente tenía un programa de radio en la noche que se llamaba Dos guitarras en la noche. Tocábamos Chopin, Mozart, Beethoven...En la misma audición hacía música popular, nativa, clásica. (2006:65)

Dentro de la misma entrevista, unos párrafos más adelante sus declaraciones continuaban. En ella podemos observar que el nivel de artistas a los que acompañó eran de primer nivel en la escena nacional:

El trabajo en la radio era como músico estable, de pronto tocaba la guitarra eléctrica o la otra, tocaba con una orquesta, venía un cantante... acá vino Carlo Butti de Italia, yo lo acompañé. Vino Ortiz, Tirao, Oscar Alonso, Ángel Vargas..., yo acompañé a todos; Marino, Rufino, Goyeneche, Tita Merello, Rosana Falasca, Nelly Vázquez, Jorge Vidal, Jorge Sobral, Edmundo Rivero, con quien me fui a Estados Unidos. Acompañé cualquier cantidad [de cantantes], no se me escapó ninguno. (2006:65)

Esta versatilidad conseguida y su búsqueda incansable, le permitió componer músicas dentro del ámbito popular y de la 'música clásica', clasificación que él mismo daría a su obra. Cincuenta y ocho obras registró en Sadaic, la mayoría populares, quince de las cuales, han sido grabadas y editadas. Del estilo 'clásicas' fueron sólo seis.

En relación a la maestría que evidenciaba en sus ejecuciones, García en entrevista a Santiago Bértiz, también mítico guitarrista mendocino, recogía sus dichos señalando:

"A donde nosotros tocábamos en Buenos Aires, se llenaba de guitarristas, porque lo que hacía Francia, no lo hacía nadie..., lo que hacía Francia en este disco (Fiesta para cuerdas) no lo hacía nadie..." (2006:65)

Lo cierto es que Francia, necesitó algo más que ejecutar la guitarra con maestría y componer, necesitó crear un nuevo modo de decir musicalmente. Le fue imposible sólo repetir lo aprendido y se sumergió en la búsqueda de un lenguaje propio. En relación a

esa necesidad, citamos un párrafo del trabajo de Stillger, donde en una entrevista que la autora le hiciera, Francia fundamenta con convicción por qué fue parte de la renovación:

El gaucho era un hombre iletrado, por lo tanto no sabía música, había tomado de los españoles cuatro o cinco acordes a los que llamaba posturas<sup>32</sup> y con ellas hizo algo distinto. Él creó todo de nuevo: el género, el ritmo, la forma, todo. No era que deliberadamente quisiera hacerlo, sino que sentía en forma distinta al español. En este aspecto, el gaucho era renovador. Nosotros que éramos músicos profesionales, después de 200 o 300 años, no podíamos hacer lo mismo acaso?(1992:6)

### 3.3 La poesía del Nuevo Cancionero y Armando Tejada Gómez

Como mencionamos con más detalle en el Capítulo I, en el apartado ‘Estado del Arte’, la atmósfera en el quehacer artístico musical nacional previo al surgimiento del *Movimiento del Nuevo Cancionero*, ya traía consigo aires nuevos que pugnaban por encontrar otros modos de nombrar poéticamente. “En lo poético, los cambios se habían producido con anterioridad, de la mano de las vanguardias de toda América”<sup>33</sup> (Stillger 1992:8) Se empezaron a usar recursos literarios, no aplicados hasta el momento. Imágenes pobladas de metáforas nuevas, virtuales y sugestivas, se convertirían en herramientas enriquecidas para plasmar el cambio de paradigma temático que estaba aconteciendo y ese era: El surgimiento de un ser humano habitado por las complejidades de la existencia y el momento que le tocaba vivir. Dice José Alberto De la Fuente : “La vanguardia poética latinoamericana es el primer impulso a la apropiación cultural. No sólo reconoce el contexto, sino que asume como propia la cuestión social americana que, en los diferentes países, se plasma en desiguales formas de insurgencia”(2006:31-59)

El contenido de las canciones, ya no sería sólo descriptivo del paisaje y romántico amoroso, era necesario hablar de todo lo demás que atravesaba la vida contemporánea poblada de complejidad.

Marta Elena Castellino citando a Bourdieu nos dice sobre el proyecto literario de cada autor:

tanto o más que a una decisión autónoma e individual, obedece al complejo juego de fuerzas del campo intelectual en el cual se inscribe y en el que confluyen, además de particulares circunstancias histórico-sociales, todo un conjunto de adquisiciones culturales.(2002:35)

---

<sup>32</sup> ‘Posturas’, refiere a los distintos acordes que visualmente implican cambios en la posición de la mano.

<sup>33</sup> “El fenómeno de la vanguardia que acaeció en las primeras décadas del siglo XX, tuvo la gracia expansiva de cubrir, de manera simultánea y con distintos énfasis, el ámbito artístico-literario, el sociocultural y el político a nivel internacional.” (De la Fuente. 2006)

Es entonces, en ese momento de la poesía nacional y latinoamericana, que aparece la figura incuestionable de Armando Tejada Gómez, para hacerse eco de esa necesidad y hacerla suya: “la sensibilidad popular había madurado y era tiempo de remozar la poesía” (Stillger 1992:8) A eso se abocó encabezando con su verso las intenciones renovadoras de este revolucionario *Movimiento* artístico. Reforzando y repitiendo la palabra ‘mover’ simbólicamente significamos esa ‘movilidad’: ‘mover’ de sus lugares quietos los modos de decir, ‘mover’ los recursos utilizados para componer, ‘mover’ los modos de pensar, ‘mover’ todo lo que hasta el momento no había sido ‘movido’. Renovar por lo tanto la poesía que habitaba la canción, era la causa que impulso sus accionares.

Como ya se mencionó también en el Capítulo I, en Estado del Arte, Tejada Gómez compartió autoría de canciones con una enorme cantidad de músicos, pero junto a la figura de Tito Francia, le puso los versos a la que sería la canción que articuló la renovación. “Zamba Azul” a la que ya también hicieramos referencia anteriormente. Sus versos podrían ser tomados como claro ejemplo de los recursos literarios de los que este poeta se sirvió, para plasmar la elevación a la que aspiraba y que la historia confirmó que alcanzó.

Compartimos aquí, las dos primeras estrofas y el estribillo:

Como un limpio amanecer/ era tu pollera azul / cielo por la zamba /  
duende andaba en el aire/ enredándote a mi voz/ mientras mi guitarra/  
buscaba en el alba/ coplas que cantaran/nuestro amor// Siempre te  
recordaré/ junto a tu paisaje azul/ sombra que no olvido/ silueta del rio  
/ vestida de trigo y luz / cómo se dormía/ la tarde en tu pelo/ con un  
sueño/ inmensamente azul// La noche te vio bailar/ azul en los ojos del  
rocío/ ¿a dónde iría el viento/ que tu voz quedo conmigo?  
Luna, copla, río, aroma, / valle azul de zamba / dulce región de mi  
soledad.

Al leerla, podríamos verificar que cumplió con maestría, lo que le prometiera a Francia y que también mencionáramos en el “Estado del Arte”: “te la voy a pintar toda de azul”. (Stillger 2006:24). Habitando de azul las metáforas con una singularidad que le fue propia y llevando a ellas “la nota Azul” de la excelsa bella artística, a la que aludiéramos en otro momento de esta investigación en el Capítulo I.

Según Marta Elena Castellino, en su trabajo *Armando Tejada Gómez: el sentido americanista y social de la poesía*, nuestro poeta, se enmarca en la generación del '50, dentro del realismo romántico (*Freidemberg*), de poesía existencial (*César Fernández*

*Moreno*), de neohumanismo (*José Isaacson*), (2002:37) Ampliando la postura de Daniel Freidenberg dice:

Una línea de poesía "sostenida en la búsqueda de la libertad, en cuya concepción lo colectivo no se opone a lo individual, ni la fantasía a la conciencia" . Se trata, en última instancia, de la defensa de valores que se consideran eminentemente poéticos por la valoración de la sencilla vida popular. (2002:37;38)

También citando a Nélica Salvador dice que: “La relación del hombre con los acontecimientos de su época y de su contorno es una de las preocupaciones fundamentales de los nuevos poetas argentinos” (2002:37;38).

Sobre las características que contenía su poesía, y los rasgos que lo unificaban a los poetas de su generación , Castellino, cita a otro autor, ahora a Arturo Cambours Ocampo diciendo que:

Los rasgos sobresalientes, pueden resumirse así:  
- Preocupación por la realidad en su vasto espectro social, histórico y político,  
- Una especial atención, en la expresión del hombre, por sus vivencias existenciales.  
- Uso de un lenguaje sobrio, directo, con gran tendencia al coloquialismo que se acentuará en la década del '60 (2002:39)

Otro rasgo sobresaliente de la poesía era la ‘libertad interior y exterior’ lo que podía verse reflejado en “la libertad en el manejo de las convenciones literarias, la borradura de límites,” (...) Y también, en el lenguaje: palabras y giros propios de la conversación diaria encuentran día a día plaza permanente en la poesía escrita; más, se incorpora el lenguaje popular, el voseo y hasta el lunfardo”.(Castellino 2002:42)

Para cerrar esta sencilla descripción de recursos, agregamos estos últimos conceptos de Castellino: “En cuanto a la libertad métrica de la que también hace gala, viene a ser apenas una consecuencia técnica de aquella libertad de fondo ya aludida, que asume como objeto poético aun la trivialidad de lo cotidiano” (2002:50)

Con esta enumeración , sólo hemos intentado dar cuenta de cuáles fueron algunos de los recursos literarios que se pusieron de manifiesto en la poesía de Tejada Gómez y la generación de poetas de la que él fue parte, dentro de la cual se destacó.

Tomamos la decisión, de profundizar algo más en este punto, sobre las características de este importante poeta, porque más adelante, al analizar los versos de

Ismael Guerrero, volveremos a algunos de estos parámetros, lo que nos ayudará a comprender de dónde se desprende la influencia que veremos en sus letras.

Concluyendo con este brevísimo recorrido por el campo literario, nos hacemos eco de las últimas palabras de la autora referenciada, en el artículo mencionado diciendo que:

Cabal representante de la poesía argentina de los años ,50. Armando Tejada Gómez realiza plenamente el destino del cantor popular, el que aspira a ser la voz de su pueblo: sus canciones perduran en la memoria, desligadas a menudo del recuerdo de su autor; pero su obra literaria, a través de una sostenida producción que abarca más de una docena de títulos, expulsa con acentos propios una temática generacional y ha merecido numerosos reconocimientos tanto a nivel nacional como internacional. (Castellino 2002:50)

## 4 CAPÍTULO 4 Semblanza Biográfica Jorge Viñas

### 4.1 Infancia y adolescencia

Cómo se gesta el artista

Jorge Viñas, de nombre real , Jorge Antonio Berchessi, nació el 5 de noviembre de 1944, en la ciudad de Tunuyán , Provincia de Mendoza, República Argentina. Hijo de madre santiagueña y padre mendocino, creció en el seno de una familia de comerciantes. Su pueblo natal era en aquel entonces y aún hoy, lo sigue siendo, un importante polo de producción agrícola, al que llegaban cosechadores de todas partes del país, sobre todo, del norte argentino, Córdoba, Santiago del Estero, Catamarca, San Juan; los llamados ‘peones golondrinas’. Lo hacían con su cultura auestas, músicas, instrumentos, cantares. Sus abuelos paternos eran los dueños del almacén de ramos generales. Todo se encontraba allí, desde un tornillo ,un kilo de pan, pasando por ropa y todo lo necesario para vida diaria; lo que hacía de ese lugar un punto de encuentro obligado. Todos recalaban allí, todo sucedía en ese almacén de pueblo, rodeado de bellos paisajes enclavados entre cerros y arroyos. Allí Viñas crecía, sin carencias económicas y abrevando de esa pluriculturalidad que se le ofrecía como escuela:

(...) a veces venían carreros, los últimos carreros que habían allá en la región cuyana, también venían y cantaban tonadas y tocaban la guitarra, zapateaban, hacían cosas y todos terminaban llegando a casa porque eran muy bien recibidos, muy bien atendidos y también los recibían con comida, (...) tuve la gran suerte, inclusive lamento no haber estado más alerta todavía para haber aprendido algunas afinaciones que tenían los antiguos que tocaban poco pero sabían tantas afinaciones!<sup>34</sup>

Sus padres amantes de la música, fueron quienes impulsaron su amor por ella. Por un lado su padre, músico aficionado y su madre, que gustaba de cantar; al respecto Viñas nos dice: - “...te acuerdas de esos acordeones , que le decíamos nosotros la verdulera?. Eran más chiquitos que las acordeones grandes...Y bueno, eso papá tocaba. (...) y mi madre tenía una gran predilección por la música. Cantaba, era muy afinada...”<sup>35</sup>

A los cinco años, una fatalidad, marca su vida para siempre. Sus padres habían viajado a Gran Mendoza a llevar a un de sus hermanas que estaba delicada de salud. Él quedó al cuidado de una tía paterna cuyo esposo era mecánico. En aquella casa había

---

<sup>34</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023).

<sup>35</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

autos viejos, restos de todo tipo y desechos de parabrisas; los niños jugaban allí, sin el cuidado suficiente de los adultos. En esa ocasión, una prima hermana, sin medir en absoluto lo que podría suceder, le arrojó a la cara un puñado de vidrios rotos..., cuando lo llevaron al oftalmólogo a Mendoza capital, ya era tarde, había perdido su ojo izquierdo. A partir de ese momento, debió adaptarse a su nueva realidad para el resto de su vida.

A los nueve o diez años, aproximadamente, comenzó a bailar folklore, a cantar, a ser parte de obras teatrales. En pequeñas compañías artísticas de niños, acompañados por sus padres, recorrían el Valle de Uco<sup>36</sup>. Si bien aún, no pulsaba la guitarra, cuando veía a alguien tocar, inmediatamente se arrimaba a mirar. Su oído musical comenzaba a desarrollarse, todo era interesante para aquel niño curioso y ávido de aprender. Sus tías, Las hermanas González, cantantes profesionales, fueron quienes empezaron a abrir en él, el camino de la armonía vocal. Según sus dichos "...era una maravilla escucharlas cantar.." <sup>37</sup> El intercambio con otros artistas que llegaban a su casa, siempre era para él ocasión de aprendizaje, tal fue el caso de otro dúo los Hermanos Aguilera, donde él sentía que se "producían cosas rarísimas"<sup>37</sup>

Yo escuchaba la voz de la primera, la voz de la segunda voz, y así aprendí nada más que escuchándolo ya sabía cuál era el dúo, o sea, no necesitaba ir a la escuela, ni ir a los conservatorios, ni nada... Hacía la segunda con una naturalidad que me espantaba!. Yo mismo me daba cuenta de todo, de lo que escuchaba<sup>38</sup>

Sus padres veían que sus intereses musicales crecían, que al ver a alguien tocar la guitarra se desvivía mirando y preguntando. Fue entonces cuando su madre, decidió hacerle un trato a un peón golondrina, justamente integrante del dúo Los Hermanos Aguilera, antes mencionados, que venía de la zona de Traslasierra, Córdoba: cambiar un traje de su esposo, por la guitarra que aquel tenía. El hombre aceptó y fue así, como nuestro niño, tuvo su ansiado primer instrumento. En sus deseos de aprender, cada vez que se cruzaba con guitarristas humildes, les pedía volver a tocar, para ver y copiar! Viñas recuerda:

y a veces los hacía tocar tantas cosas a los guitarristas humildes.. que... ¡bueno niño! - me decían, (risas) , ya está!-, pero yo quería seguir escuchando y a mí me interesaba verlos.

---

<sup>36</sup> Zona de los departamentos de San Carlos, Tupungato y Tunuyán en la provincia de Mendoza.

<sup>37</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

<sup>38</sup>Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

El día que todos ellos desaparecieron yo ya tenía todo eso en mi cabeza, lo tenía todo...<sup>39</sup>

Siendo aun un niño, sin que nadie le hubiera enseñado los primeros acordes, ya había aprendido, sólo de mirar, lo suficiente como para acompañar con su guitarra, a un guitarrista lugareño llamado “Chamo” Díaz, cuya técnica de ejecución era de púa, típica del folklore cuyano tradicional, la cual requiere de otra guitarra como base armónica, mientras la primera puntea. Díaz, le pedía permiso a su madre para llevárselo a sus compromisos de actuación en casamientos, bautismos o fiestas privadas. A esa temprana edad la música cuyana ya estaba instalándose en su corazón.

Un día, Viñas, vio a otro guitarrista tocar sin púa y con todos los dedos y eso hizo en él la diferencia. Valerio Bastías se llamaba, había estudiado con profesores del Gran Mendoza, era muy afecto a Eduardo Falú y llevaba en su técnica otros recursos, de lo que nuestro niño quedó prendado: -“me demostró de que con los dedos se podía hacer maravillas”<sup>40</sup>. Largas tertulias en su casa, donde su madre hacía de generosa anfitriona, servían de aula musical. Curiosa y significativamente, él sólo miraba, no tocaba. Un día Bastías se fue sin volver, en la creencia de que, aquel el niño no tocaría jamás. Muchísimo tiempo después volvió y quedó atónito de ver los progresos. Dice Viñas:

Me quedó viendo todo lo que tocaba! ( risas jaja) me dice:  
¿pero cómo puede ser que estes tocando tanto? No podía creer  
que tocaba tanto! como no me vio hacerlo cuando estaba con  
él!”<sup>41</sup>

Ya en su adolescencia, su padre, que hacía viajes al campo vendiendo distintas cosas, sobre todo ropa, en el trayecto que va de Tunuyán a Mendoza, lo llevaba en su Estanciera<sup>42</sup> a los encuentros musicales que se realizaban en la capital provincial, en el Círculo de Periodistas. Allí se reunía un grupo de artistas revolucionarios y de vanguardia, que darían lugar a un movimiento poético musical que cambiaría para siempre la historia de la canción latinoamericana. Estamos hablando del *Movimiento del Nuevo Cancionero*, cuyo Manifiesto, presentado en el año 1963, proponía una búsqueda artística que intentaba “expresar al hombre en su momento histórico y social, en otra imagen de nación "múltiple, compleja, compuesta por diversas regiones con sus propias expresiones y aún

---

<sup>39</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

<sup>40</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

<sup>41</sup> Entrevista 1 personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

<sup>42</sup> Típico vehículo para el campo de la marca Renault.

abierta al intercambio con otras naciones"<sup>43</sup> Recordemos, que hasta entonces, las temáticas poéticas del repertorio popular folklórico, abordaban generalmente temáticas amatorias, paisajísticas o de la vida doméstica cotidiana. Estos artistas postulaban una renovación en la poesía y en la música. Armando Tejada Gómez y Tito Francia fueron los exponentes imprescindibles de esta intención renovadora a los que se suman, entre los más destacados, Mercedes Sosa, Oscar Matus, Eduardo Aragón.

Por otra parte, es importante resaltar, que en la década del cincuenta, comienzan a surgir tensiones entre la tradición y la renovación en la música cuyana; sumado a lo que en Buenos Aires se estaría gestando, también a principios de los años sesenta, el llamado el “*Boom del folklore*”. Todo este estado de cosas, se ofrece como un escenario propicio para lo que surgiría con el *Movimiento del Nuevo Cancionero*. Es en estos períodos de profundas transformaciones estético musicales, que Viñas crece y se desarrolla, por lo cual, esas influencias serán determinantes en él. Sobre todo este importante proceso, y la importancia que adquirieron en la vida Viñas, Tito Francia y Tejada Gómez, hablamos en específico en el Capítulo 3

En los mencionados encuentros del Círculo de Periodistas, nuestro protagonista se solazaba escuchando al Cuarteto Contemporáneo, conjunto vocal e instrumental, integrado por Jorge Montana, primera voz, Tito Francia, segunda voz y arreglos, Mario Bravo y Oscar Cánova. Esta formación tenía una propuesta musical y armónica de absoluta vanguardia. Con ellos, Viñas descubrió el universo vocal polifónico a cuatro voces : “ Yo salía de ahí, tan lleno de música!! que decía – Dios santo, qué hermoso que es esto<sup>44</sup>!” .Eso sentía Viñas después de cada concierto.

El frecuentar este espacio y compartir momentos con todos ellos, le dio la posibilidad de comenzar a estudiar con Francia (García 2006:62), lo que significó un gran paso para su crecimiento musical. Era muy riguroso el camino que le proponía su nuevo profesor, un desafío que le daba impulso. Sin embargo, la exigencia visual que suponía estudiar música formalmente era muy alta y los oftalmólogos le recomendaron cuidar el único ojo útil que le quedaba. Por lo tanto el período de formación con Francia no fue largo. Aún así, eso no le impidió seguir evolucionando con la guitarra al punto de comenzar él mismo a dar clases, llegando a tener cincuenta alumnos en el Salón del

---

<sup>43</sup> Sánchez (2011) de María Inés García. (2009) Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero.

<sup>44</sup> Entrevista 1- personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

Rotary club de Tunuyán además de alumnos particulares. Fue mucho el stress que le suponía la docencia, por lo que decidió dejar ese camino para ingresar a trabajar en Banco de Previsión Social de su ciudad natal.

## 4.2 Juventud

Guitarrista y cantor. Autor y compositor

A fines de la década del sesenta, al cabo de un tiempo de trabajar en el mencionado Banco, decide pedir traslado a la ciudad de Mendoza. Allí empieza a frecuentar el ambiente artístico y a alternar con diversos músicos. Uno de esos lugares era la Peña “La Tranquera” de Armando Talquenca, quien, un tiempo después, lo convocaría a integrar, el cuarteto vocal instrumental Ecos del Ande, donde participaba también Daniel Talquenca. Otro de los músicos que se sumó, fue su entrañable amigo, Alfredo Sierra (La Escuela de Música del Departamento de San Martín, Mendoza, lleva su nombre).al respecto Viñas no dice: “Y él era mi compadre, era compadre mío, para mí fue el mejor cantor que escuché yo en mi vida”<sup>45</sup>.

Con un futuro muy promisorio por delante, es que decide dejar el Banco y dedicarse de lleno a la música: -“Trabajé cuatro años en el Banco. Pero casi toda mi vida he vivido de la música.”<sup>46</sup>.

En Abril de 1970, Ecos del Ande , parte a Chile. Allí el éxito los esperaba, llegaron a grabar con la productora fonográfica Phillips un LP de música latinoamericana y renovaron cuatro veces contrato con el Casino de Viña del Mar. Es por ese entonces que comienza aproximarse más seriamente a la composición, musicalizando la letra del sanjuanino Hugo Pérez de Sanctis, que también estaba en el país trasandino, “Simplemente Luz” en tiempo de zamba, la misma que años más tarde sería grabada por Mercedes Sosa. En ese período conoce a quien sería el amor de su vida, Irma Garrido, compañera de toda la vida y madre de dos, de sus cuatro hijos. No obstante al éxito obtenido, por razones personales decide dejar el conjunto y en Diciembre de 1970, regresar con su compañera a Mendoza, más precisamente a Tunuyán. Es en ese momento de su historia vital, que compone en letra y música, la tonada que le abre la puerta como compositor profesional. Viñas recuerda de esa época:

---

<sup>45</sup> Entrevista 2-b personal telefónica a Jorge Viñas 18/02/2025.

<sup>46</sup> Entrevista a Jorge Viñas. Revista digital “Decires de la cuyanía”

Entonces es que compongo yo “Ándale tonada” porque *cómo me voy quedando en las sendas viejas*, porque había vuelto otra vez a Tunuyán, estaba metido ahí quieto, y yo extrañaba ya los escenarios, entonces era joven, *cómo me voy quedando en las sendas viejas/ curtido ya de otoño por mis zonceras*, entonces ya había decidido partir yo para Buenos Aires.. *cuando quiebre la mañana de mis viñas no estaré / y a otros cielos de mi tierra cantaré*. Bueno estaba muy claro y eso es lo que presento yo<sup>47</sup>.

### Ándale Tonada

Letra y Música: Jorge Antoni Berchessi. (Aún no utilizaba su nombre artístico Jorge Viñas)

Como me voy quedando en las sendas viejas,  
curtido ya de otoños con mis zonceras,  
cuando quiebre la mañana de mis viñas no estaré  
y a otro cielo de mi tierra cantaré.  
¡Ay! ándale tonada y ándale,  
bésala con mi canción.

Racimo de cogollos me siembra el alma  
que va dando el aroma de mi guitarra,  
lo de adentro que me crece como al niño su niñez  
y tonadas que me quemaré.  
¡Ay! ándale tonada y ándale,  
bésala con mi canción

Cogollo:

A todos los presentes va la tonada  
con todo lo cuyano que hay en mi alma,  
cuando el aire se les vuelva hecho canción alguna vez,  
no se olviden que yo un día les canté.  
¡Ay! Ándale tonada y ándale,  
bésala con mi canción.

---

<sup>47</sup> Entrevista 3- personal telefónica a Jorge Viñas.(13/03/2025)

### 4.3 Se abre paso en Buenos Aires.

Con la sólida decisión de seguir el camino de la música, en Febrero de 1972 parte solo a Buenos Aires, su esposa e hija quedan en Tunuyán, esperando a que él pudiera propiciar un lugar para ambas en la gran ciudad. En abril de ese año, la familia se instala definitivamente en la Capital. Logra ir insertándose en el ambiente artístico y ahí conoce a quien sería su querido amigo, compañero de nuevos escenarios. Con él, pudo desplegar toda su maestría y creatividad como guitarrista, acompañándolo por todo el país en las giras de la productora Docta. Lo invitó a grabar con él y a partir de ahí, se le abriría más tarde, también la opción de grabar lo propio en el sello discográfico Microfón. Estamos hablando de Pedro Floreal Cladera de seudónimo Chacho Santa Cruz:

Cierto día apareció en nuestra casa un virtuoso joven que ¡tocaba la guitarra como los dioses! Mendocino el hombre, de Tunuyán (...) estaba haciendo sus primeros pasos en la Capital, buscaba trabajo (...) Jorge Viñas, no hace falta agregar nada más! Uno de los autores y compositores más importantes (...) Mi padre maravillado por su enorme talento (..) que hacía crecer hasta el cielo su voz.(...) Jorge hacía volar sus dedos por el diapasón construyendo melodías y preludios que le calzaban como un traje a la interpretación de papá.(...) en todos los festivales del país bajaban los escenarios ovacionados.(Cladera 2021:103-104)

Coincidentemente, con su regreso de Chile, se estaba gestando en Tunuyán el Primer Festival Cuyano de la Tonada, Vendimia y el Canto Nacional, en el marco del 92º aniversario de la creación de Tunuyán. Se realizaría en el Manzano Histórico del 20 al 26 de Noviembre de 1972. Para ese momento, él ya estaba instalado en Buenos Aires con su familia hacía unos meses. El espíritu de la organización era, según crónicas del 28/10/72 del diario Mendoza, periódico de la época rescatadas por Heliana Mocayar:

Rescatar el canto cuyano, y al mismo tiempo darle oportunidad a nuevos valores para que hagan conocer sus obras, sus composiciones y poesías. La renovación del lenguaje en el canto de Cuyo, como así también la incursión en nuevas formas musicales, en lo que hace al canto de proyección se refiere, hacen necesario señalar un encuentro total de los cuyanos, para que se intercambien experiencias e ideas, que vuelvan a poner en vigencia una de la formas musicales de nuestra tradición: la tonada. (Mocayar, 2022:26-27)

Dentro de la propuesta entonces, se encontraba un Concurso de Tonadas Inéditas, al que Viñas, aunque, como mencionamos, ya vivía en Buenos Aires, se presentó, con la tonada antes citada. Ganó el Primer premio y fue la revelación del Festival. Como dato

anecdótico podemos agregar que el segundo premio fue para Chacho Santa Cruz con la tonada “Padrillo del suelo”.<sup>48</sup> Sin dudas el dueto tenía una potencia artística enorme. El Jurado que los declaró triunfadores estaba compuesto por: Alberto Rodríguez, Félix Dardo Palorma, Tito Francia y Damián Sánchez:

-mirá quién estaba! estaba el Damián Sánchez, estaba Tito Francia, estaba Alberto Rodríguez Escudero...¿Y saben quién más? Félix Dardo Palorma.. ¡Mira que cuatro monos! esos monos dieron ganadora a “Ándale tonada” que después la graba Chacho Santa Cruz, la grabo yo y después la graban los del Suquía<sup>49</sup>

Este impulso le sirvió para comenzar a grabar como solista, su primer disco, con dos temas, “Ándale Tonada” y la cueca cuyana “Allá por San Rafael”. Respecto de esta composición, Viñas nos relata lo siguiente:

Imaginate, eso fue de un muchacho que se llama Ramón Lareu, ha sido alférez de Gendarmería y va una vez a una un levantamiento que tuvieron los de YPF y en la noche se armó la guitarreada porque estaban de huelga los empleados y ahí vivió la historia de “Allá por San Rafael” y me la escribió. Yo vivía... en la pieza de la pensión, me la mandó y yo ahí nomás le puse la música, (...)él era de ahí, de Chacabuco, de acá de provincia de Buenos Aires<sup>50</sup>

#### 4.4 Seudónimo Jorge Viñas

Cuando la empresa discográfica le propone grabar, objetaron su nombre propio, por considerarlo ‘demasiado italiano’ como para ser artista de folklore. Le propusieron que pidiera ayuda a sus amigos para pensar un nombre artístico:

Pero eso ya ocurrió en Buenos Aires porque cuando me llamaron para contratarme para la empresa Philips de acá, la discográfica, yo le puse mi nombre, mi nombre era Jorge Antonio Barchessi y qué otra cosa le voy a decir. Entonces ellos lo que hacen me dicen:- mire Jorge ese nombre no nos parece muy para el folklore y todo eso .Entonces dice lo que le vamos a pedir que usted busque entre sus amigos 10 nombres que ellos les gustaría que Ud. tuviera. Bueno, yo lo pregunté porque tenía muchos amigos yo acá en Buenos Aires . Entonces me pasaron y entre los nombres estaba Jorge Viñas y bueno y el de la discográfica, el gerente de ventas me autorizó y quedó que el nombre iba a ser Jorge Viñas. Esa es la verdad<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Entrevista personal telefónica a Lilián Cladera (17/05/2025)

<sup>49</sup> Entrevista 1- personal telefónica a Jorge Viñas.(21/10/2023)

<sup>50</sup> Entrevista 3- personal telefónica a Jorge Viñas.(13/03/2025)

<sup>51</sup> Entrevista personal telefónica a Jorge Viñas.18/02/25

Estar en la Capital del país, donde todo sucedía en el mundo del espectáculo, le permitía alternar con diversos artistas. Así conoció a José Zavala<sup>52</sup>, que fue el encargado de grabar las guitarras de las dos obras antes mencionadas.

A partir de esta primera publicación, iría incrementándose su trabajo como compositor, observándose claramente en los dos trabajos discográficos que seguirán.

#### 4.5 Segundo disco solista (LP)

Su segundo disco solista fue *Hablándoles de mi Cuyo* – (1976) Philips MJH07165 – Doce obras en total. Seis de su autoría. En la siguiente tabla 4.1, sólo se consignan los temas cuya autoría es de Viñas. Quedan exceptuados los de otros autores.

Composición solo	Coautorías
“Mendoza cómo andas” ( tonada )	“Hablándoles de mi Cuyo” (cueca). con Roberto Garteguiz
“Mendoza, madre de vendimias”, (tonada)	“Requiem para la infancia” (canción) con Ramón Lareu
“Poema de los días cortos” (canción )	Allá por San Rafael, (cueca) con Ramón Lareu

Tabla 4.1 “Hablándoles de mi Cuyo” (1976) Segundo disco solista

En este disco, tendrán especial participación grabando las guitarras de varios temas, Los Andariegos, unos de principales grupos vocales instrumentales de folklore argentino y latinoamericano que encarnaron la renovación: Ángel (Cacho) Ritrovato, Alberto Sará, y Agustín Gómez, a quienes se sumó además, Nicolás (Colacho) Brizuela, gran guitarrista que más tarde sería el acompañante insigne de Mercedes Sosa. La incorporación de estos músicos emblemáticos, ya nos habla del perfil estético renovador que fueron adquiriendo algunas de sus obras.

En el reverso de ese LP, se puede leer la siguiente leyenda, donde Viñas, se posiciona en un sitio artístico con el compromiso de hacer algo más que ‘divertir’:

Es este disco, el fruto de una larga y paciente  
lucha por el quehacer de la música de mi país,

<sup>52</sup> Integrante del incónico dúo cuyano oriundo de San Luis Alfonso y Zavala.

especialmente la de mi amada región cuyana. Hay temas que son de temática universal pero ha sido para dar una visión aproximada del contexto de mi manera de ser. Ya hace mucho que tengo una guitarra en mis manos y he asumido la responsabilidad que implica interpretar con respeto al público y también al instrumento. Quienes tienen plena conciencia de esto no solo tienden a divertir sino también a dar más de sí en este trabajo que es parte de la cultura de los pueblos. Estas son líneas que yo dejo con el solo propósito de acercarme más a Uds., los que quieren a los templados de espíritu en el deseo de un ser humano mejor (Viñas 1976)

Conjuntamente, con esa necesidad de no irse de su raíz cuyana, coexistían en él deseos de seguir creciendo musicalmente, lo que ha sido una característica que lo acompañó toda su vida. Estando en Buenos Aires, pudo conocer la obra de Tom Jobim y eso significó para Viñas un apasionante camino de exploración. En una de las entrevistas que le hiciéramos, ante la pregunta ¿Tom Jobim influyó en su musicalidad? esto nos respondía:

Lo que me influyó fue la capacidad de creatividad que tenía y cómo se desenvolvía Jobim con respecto a las líneas melódicas. Era un hombre que estaba muy avanzado en su manera de pensar. Imagínense que hasta le seguí, me puse a tocar un tema que es divinísimo de él que se llama Desafinado. Es un tema muy difícil y estoy hablando difícil para tocarlo en solo de guitarra. Entonces qué quiero decir con esto, que lo hacía porque yo progresaba con el conocimiento de esas cosas.<sup>53</sup>

Avanzando en la conversación, intentamos determinar en qué etapa de su vida él había profundizado en el conocimiento de la obra de Jobim y esto nos respondía:

Antes había escuchado algo pero no, no me había puesto. Yo recién acá en Buenos Aires empiezo a comprar los discos de él y tengo muchos compactos de distintas etapas de la vida de Jobim y entonces me pareció a mí que era un músico tremendo.<sup>54</sup>

Esta información nos permite determinar que fue entonces a partir de la década del '70 que él accede con su exploración instrumental a ese universo musical que lo aproximó aún más al tipo de armonías próximas la jazz.

---

<sup>53</sup> Entrevista telefónica a Jorge Viñas 18/02/2025

<sup>54</sup> Entrevista telefónica a Jorge Viñas 18/02/2025

Toda la década mencionada, le sirvió para hacerse conocer en el ambiente artístico de la gran ciudad. Para comenzar a construir un lugar simbólico en representación de Cuyo, en todos los escenarios en los que tuvo oportunidad de estar. Componiendo sólo y compartiendo coautorías con diversos poetas que la vida le fue ofreciendo, en una actitud de permanente evolución. En otros apartados de este trabajo se hacen más menciones que enriquecen e ilustran esto que afirmamos aquí. Fue a partir de la década del '80, al conocer a Ismael Guerrero, donde comienza la etapa de la que nos ocuparemos en el Capítulo 6.

## 5 CAPÍTULO 5 Semblanza biográfica de Ismael Guerrero

### 5.1 Infancia y adolescencia

Cómo se gesta el artista

José Ángel Guersenzvaig, nació en el barrio de Almagro, Buenos Aires, Argentina, el 24 de Octubre de 1942. Hijo de inmigrantes polacos, Sofia Blusztein (1902-1977) y Bernardo Guersenzvaig (1904-1970). Su padre fue carpintero de oficio y su madre ama de casa, se conocieron ya estando ambos en Argentina y formaron su familia. Tuvieron cuatro hijos , dos mayores, Pedro y Eduardo y dos menores mellizos, Héctor y José Ángel, uno de cuales es Ismael. Existía una diferencia de catorce años con el hermano mayor y de seis, con el siguiente, lo que hizo que los mellizos se unieran aún más en gustos y vivencias compartidas, dentro de lo que entraban especialmente, los gustos musicales ; “Los únicos que escuchábamos folklore argentino éramos mi hermano y yo...<sup>55</sup> dice Ismael.

Folklore, tango, clásico, jazz, *hot jazz* eran los géneros que disfrutaban. El comedor de la casa y el toca discos comprado por su padre, se transformaban en mágico refugio aislado del mundo para esos dos hermanos. Era vasto ese universo musical en el que se sumergían, allí comenzó el aprendizaje... y de la mano de Discépolo, Rivero , Los Fronterizos, y tantos más, los niños crecían amando la música y sus autores.

Infancia, adolescencia con amigos, la vereda y la música. No hacía falta tanta vida social, ni bailes, había un interior muy habitado. Así transcurrían sus vidas y sin darse cuenta, se iba gestando en él, el alma del poeta. Dice Ismael :- “salía un disco y yo iba y lo compraba, porque me interesaban los autores que salían ahí y siempre me hicieron soñar desde otro lugar. Escuchar esas letras..., eso para mí era muy importante”<sup>56</sup>

Sumado a eso, una adolescencia poblada de lecturas de todo tipo, económicas, políticas, filosóficas, poéticas, fueron , junto a su primer amor, Susana, el fértil abono para empezar a escribir. En una ocasión, siendo muy joven aún, compartió algo de lo escrito con un poeta del diario La Nación (periódico argentino aún vigente) de quien no recuerda su nombre, al respecto , dice Ismael:

Yo recuerdo que él me resaltó una frase, que había escrito. Eran poemas muy flojitos,(risas) eran intentos! La metáfora que decía, “el cobre de la naranja divulgó su secreto sueño”, a mí me quedó que él valoró ese verso, Y bueno dije , tengo que

---

<sup>55</sup> Entrevista a Ismael Guerrero. (Sus padres -1- 06/04/2025)

<sup>56</sup> Entrevista a Ismael Guerrero. (Sus padres -2- 11/04/2025)

seguir esa línea, de decir las cosas desde otro lugar. Ese fue para mí, un punto de apoyo en el modo de escribir. Sintetizar, no andar explicando, sino, ya ves, yo cómo escribo, es un modo sintético, trato de que no haya demasiada explicación.<sup>57</sup>

## 5.2 Juventud

El poeta, el autor.

Absoluto autodidacta, reconoce que fuera de sus lecturas, no ha recibido enseñanza específica de ninguna otra persona y a su vez, sí de muchos:

(...) la enseñanza de la heredad que me han dejado los músicos y autores argentinos, ellos sí me han enseñado mucho, es decir, me han enseñado más de lo que no debo hacer que lo que debo hacer, Lo que no debo hacer está muy claro para mí.<sup>58</sup>

Pasados los veinte años, comenzó a componer, a jugar con melodías de las que lamentablemente hoy no quedan testimonios. Uno de esos ejemplos es “Tango del oficinista”, una obra, donde la vida del protagonista, era su propia vida, trabajando en el área administrativa del negocio de su padre y cuyo último verso mencionaba su *esperanza de papel*.

En 1968, la situación política de Argentina era compleja, gobernaba Juan Carlos Onganía, y la provincia de Tucumán estaba convulsionada por las dificultades y los cierres de los ingenios azucareros. La familia de su novia, la que luego sería su esposa y madre de sus hijos, era de Salta, Metán, por lo que viajar al Norte le era habitual en aquellos años. Esa circunstancia lo acercó a la realidad tucumana, dándole letra e inspiración para componer la primera canción destacada de su carrera. Ahí comenzó el poeta, a desarrollar la capacidad artística de ponerse en ‘la piel del otro’, para sentir y transmitir. Sin ser tucumano, su verso profundo conectó con aquella realidad, y dijo desde sí, lo que aquellos padecían. Con 26 años de edad y en absoluta soledad, compuso en letra y música “Zamba cañera”. Lo que aquí se comparte, es el único fragmento recordado por su autor en la actualidad:

Por el corazón abierto de mi guitarra  
cómplice, por el aire calchaquí  
sangran mis edades, tierra tucumana  
tu canción de azúcar última en raíz,  
Sangran mis edades tierra tucumana  
Hartas de vinchucas, rotas morir.

---

<sup>57</sup> Entrevista a Ismael Guerrero. (Algo de su juventud y su estilo- 11/04/2025)

<sup>58</sup> Entrevista a Ismael Guerrero. (Parte de su historia- 06/04/2025)

Viejo río Chico cerca del Aguilares  
donde a ser cañero, aprendí lunar  
ya no te pregunto todo lo que antes  
yo me preguntaba frente a tu caudal  
ya no te pregunto todo lo que antes  
hoy soy caminante sin cañaveral

Sin cañaveral ni para yapar  
se hace grito el verso y en mi caminar  
soy cañero y siento que mi pueblo es viento  
y es acero y tiempo que madurará  
soy cañero y siento que mi pueblo es viento  
y en una tormenta amanecerá.

En su barrio de Almagro, algún vecino que conocía de su afición poética y musical, le avisó, que en el Teatro IFT, (Instituto de Formación Teatral, icónico teatro , que por muchas décadas ha contenido las manifestaciones artísticas independientes) habría un concurso de canciones. Buscando quien pudiera escribir su zamba musicalmente y también quien pudiera cantarla (eso lo hizo por la zona de Campana provincia de Bs as), reunió todo lo necesario y se presentó con esa zamba.

Participaron también, según el testimonio de Guerrero, todos los grandes artistas del *Nuevo Cancionero*. Aquella zamba que tímidamente nacía, quedó seleccionada entre las 24 obras finalistas. Doce fueron cantadas el día sábado y doce, el domingo. “Zamba Cañera” fue interpretada en vigesimotercer lugar. La obra que ganó ese festival fue de Edgardo Tati Vitelli <sup>59</sup>, de la que no se ha encontrado ninguna información. A partir de ahí y por vivir en Buenos Aires, el camino le fue dando oportunidades de cruzarse con importantes artistas, como en la anécdota que aquí nos recuerda:

(...)Hasta un día vino el “Cuchi” (Leguizamón<sup>60</sup>) al negocio de mi padre y mis hermanos, yo lo reconocí, compró un portafolio y yo a la salida le mostré, que justamente tenía la partitura que me habían escrito para presentarla y le gustó, y me dijo que vaya al Hotel Olmo, creo que era, y la verdad que no fui. No fui, pero bueno, esa es la historia.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Edgardo Tati Vitelli, cantante y autor catamarqueño, integrante de Los Nocheros de Anta, fallecido 09/01/87

<sup>60</sup> Gustavo “Cuchi” Leguizamón, prestigioso compositor argentino de música folklórica.

<sup>61</sup> Entrevista personal a Ismael Guerrero (De qué vivía-2- 06/04/25)

Lamentablemente, “Zamba Cañera” nunca fue grabada. A partir de esta investigación, nuestro autor grabó de manera doméstica, lo que queda en su memoria de la letra y la melodía. Esta obra, sin dudas significó el punta pie inicial de su carrera autoral.

### 5.3 El seudónimo Ismael Guerrero

El autor que comienza a caminar

El 6 de Febrero de 1970 , se casa con aquella novia salteña, Andrea Libertad Ortega y tienen dos hijos, Ariel Leonardo y Paula Valeria. Esto lo vincula con Melania Pérez<sup>62</sup> y David , su hermano, ambos, primos de su esposa y jóvenes músicos de la provincia de Salta.

Sus días de entonces , transcurrían en absoluto aislamiento de la vida artística, no se vinculaba con nadie. Su rutina diaria era trabajar en el área administrativa del negocio de su padre y su familia. No obstante, la vinculación con David Pérez le abriría, sin él saberlo, una nueva etapa autoral, ya que, en el año 1973, compuso con él , “Chaya Cañera”, posteriormente grabada por el Dúo Abramonte ya extinto, (Integrado por Juan Cruz y Segundo Rodas, ambos y de manera alternada, fueron luego, integrantes del importante grupo de folklore argentino “Los Fronterizos” ) y Las Voces de Orán<sup>63</sup>, que a la fecha de escrita esta tesis, siguen existiendo. Ambas agrupaciones originarias de la provincia de Salta.

En el año 1975 y después de ser grabada , la obra es registrada. De esta manera nuestro autor ingresa a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (Sadaic), donde, al exigirle un seudónimo, surge ‘Ismael Guerrero’. Su nombre lo toma de Ismael Viñas, hermano de David Viñas<sup>64</sup> , con quien en algún momento de su juventud, tomó clases de historia y ‘Guerrero’, porque su apellido real Guersenzvaig, comienza con las misma cuatro letras.

En aquel tiempo, se debía rendir un examen para ingresar a Sadaic como autor. Sus “examinadores” fueron nada más y nada menos que Eladia Blázquez<sup>65</sup> y Armando

---

<sup>62</sup> Cantante intérprete de música folklórica argentina, integrante en sus inicios del icónico grupo vocal argentino, “Las voces blancas” <https://melaniaperez.es.tl/Rese%F1a.htm>

<sup>63</sup> “Chaya Cañera” Las voces de Orán <https://www.youtube.com/watch?v=Ctc9RGjhXbE>

<sup>64</sup> David Viñas (1929/2011) Escritor , crítico literario y profesor argentino, considerado uno de los intelectuales de referencia de la literatura argentina durante décadas.

<sup>65</sup> Eladia Blázquez (1931/2005) Cantante y compositora argentina, figura destaca de la canción latinoamericana.

Tejada Gómez<sup>66</sup>. Le dieron la melodía de “Yuyo Verde” (1944) tango de Domingo Federico y Homero Ex pósito, para colocarle una nueva letra. Pasar esa prueba, le permitió ser considerado autor y de esa forma, quedar integrado a la mencionada institución. A partir de ahí, nos cuenta, que nunca más registró una letra, lo harían otros en su nombre.

Durante un período de ocho años aproximadamente de 1975 a 1983, su producción poética quedó en silencio, abocado a su familia, al trabajo, la crianza de sus hijos y su natural actitud de mantenerse al margen del ruido y las luces del mundo artístico.

El azar, maravilloso conector de las cosas mágicas, hizo que en Julio de 1983, su camino se cruzara con el de Jorge Viñas. Ahí cambiaría su vida para siempre y comenzaría la etapa más productiva de su obra y legado.

#### **5.4 Encuentro con Jorge Viñas**

El cambio en su vida

Conoció a Jorge Viñas a principios de 1983, en un acto escolar. Las hijas de ambos eran compañeras de grado y amigas. Su hija, Paula, lo invitó a un acto en su escuela y le dijo que actuaría el papá mendocino de una compañera:

...si es mendocino debe ser Jorge Viñas ,le dije, porque yo estaba muy inmerso en el folklore, me gustaba, escribía algunas cosas...”“(...) mi hija Paula, me dijo que estaría ahí, yo concurrí, por supuesto ”<sup>67</sup>

Vivían a cien metros, sin saberlo. Ismael asistió a la celebración y efectivamente, era Jorge Viñas el que actuaba. Dice Ismael: “Yo después le pedí a Paula que le pidiera el teléfono a Yili, (hija de Jorge) y lo llamé, le dije si me podía presentar y charlar con él, que era el papá de Paula, una compañera de Yili ” <sup>68</sup> .Y fue así, cómo el camino reunió a estos dos artistas. Dice Ismael:- “...Fíjate de qué dependió mi destino de autor también, en ese momento , yo tenía una autoría, pero andaba como bola sin manija, era un marginal...”<sup>69</sup> Al decirse ‘un marginal’ hacía referencia a su ‘estar afuera’ del mundo artístico.

---

<sup>66</sup> Armando Tejada Gómez.(1929/1992) Emblemático Poeta y letrista argentino. Fundador del “Nuevo Cancionero”

<sup>67</sup> Entrevista personal a Ismael Guerrero. (Cómo se conocieron- 09/11/23)

<sup>68</sup> Entrevista personal a Ismael Guerrero. (Cómo se conocieron- 09/11/23)

<sup>69</sup> Entrevista personal a Ismael Guerrero. (Cómo se conocieron- 09/11/23)

## 6 CAPÍTULO 6 El camino compartido

### 6.1 Jorge Viñas e Ismael Guerrero y el amor por Cuyo.

Como ya mencionamos, en julio de 1983, el azar por un lado, en un acto escolar de sus hijas donde Viñas actuó y Guerrero por invitación de su hija fue. Luego, por otro lado, el deseo y la determinación del poeta, al golpear la puerta de la casa del compositor: - “yo lo llamé a Jorge y le dije si me podía presentar y charlar con él”<sup>70</sup> y Viñas le abrió: “Eso es lo que más me acuerdo yo, que me golpeó la puerta y me dijo soy el papá de Paula”<sup>71</sup>. Todo confluía para concretar el encuentro. A partir de ahí, momentos, conversaciones, música compartida y viajes a Cuyo donde Viñas le mostró a Guerrero un universo nuevo, poblado de ‘cuyanía’ de la que el poeta comenzaría a enamorarse :

Digamos que todo esto nace al encontrarme con Jorge y empezar a apreciar todo lo que él me fue mostrando de todos los creadores de la música cuyana, Tito Francia, Palorma, es decir, él cantó muchos temas de él y de muchos otros creadores, entonces yo fui apreciando, digamos, el nivel de excelencia que tiene la música cuyana y, a la par que fui escribiendo, me fui interiorizando y ya me resultó fácil, digamos, fácil en el sentido que eso estuviese incorporado en mi sentimiento, porque una cosa es escribir desde la nada y otra cosa es escribir con algo, pongámoslo, inyectado dentro, digamos, del sentimiento y el arte que uno puede apreciar, algo que uno dice: - me interesaría formar parte de este sentimiento cuyano -, porque el sentimiento cuyano es muy diferente a cualquier otra expresión<sup>72</sup>.

Comenzaron a viajar juntos, visitando lugares a donde Viñas actuaba: San Juan, San Luis, Villa Mercedes, Tunuyán, Mendoza. De su mano también comenzó a escuchar a otros autores como Fabiano Navarro, Anselmo de Mendoza, entre otros. Si bien ya conocía con anterioridad a Los Andariegos o Hilario cuadros, no era mucho más lo que sabía de Mendoza por ejemplo. Cuyo se presentaba como un territorio nuevo y atractivo para él. La guitarra cuyana y su maestría, diferente a las del resto del folklore argentino fue otra sorpresa para él : “es una guitarra que trenza diferente a todos los demás ritmos que tiene la música argentina. Y bueno, se adentra en el corazón de uno, y con el tiempo y estando siempre con Jorge, lógico, me fui ‘cuyanizando’ ”<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Entrevista personal telefónica a Ismael Guerrero 09/11/23

<sup>71</sup> Entrevista personal telefónica a Jorge Viñas 18/08/25

<sup>72</sup> Entrevista personal telefónica a Ismael Guerrero 10/11/23

<sup>73</sup> Entrevista personal telefónica a Ismael Guerrero 10/11/23

De esta manera, vamos comprendiendo cómo un bonaerense que nació y vivió siempre en Almagro, si bien tuvo posibilidades viajar y conocer otras culturas del mundo, fue la cuyana la que lo inspiró de manera profunda. “En Cuyo ya es como una religión, es decir, uno va observando que a alguien le dedican un cogollo y la gente ya se para con el vaso en la mano y a algunos las lágrimas se le escapan”<sup>74</sup>. Y así casi sin darse cuenta, se fue entregando a vivir y profundizar en “esa compañía necesaria del costumbrismo cuyano”<sup>75</sup>

Toda la poética de Guerrero se basa en vivencias que tuvo “no hay ningún tema que no tenga una vivencia, porque me resulta muy difícil escribir inventando algo que no he vivido”<sup>76</sup>.

La obra conjunta de estos artistas en la memoria de Guerrero es de veintiseis canciones, en los siguientes géneros: tonada; cueca cuyana; zamba; zamba cuyana; vals; chacarera; chamamé; canción. Más abajo se ofrece un catálogo completo de estas obras, donde se detalla las que fueron grabadas y editadas de las que no.

## **6.2 Discos juntos**

A continuación ofreceremos un detalle de los tres discos donde han estado presentes, por un lado obras originales de Viñas solamente, por otro, señalaremos especialmente las que sean en coautoría con Guerrero para finalmente, mencionar las obras compartidas con otros autores. No estarán incluidas en las grillas de estos discos las obras que hayan sido enteramente compuestas por otro artistas.

### **6.2.1 *El canto de mi tierra***

Ismael Guerrero aparece formalmente en el tercer disco de Viñas: *El Canto de mi tierra* (1984), Phillips. Este fue un LP con un total de doce obras. Tres propias de Viñas. Las dos primeras canciones que escribe junto a Ismael Guerrero: “Mañanitas de mi Tunuyán” (vals) y luego “Vendimia, tonada y Cuyo” (tonada), incluida en este Análisis. Tres de autoría compartida con: López Riverol, Tusoli y Paz. El resto de autores varios.

---

<sup>74</sup> Entrevista personal telefónica a Ismael Guerrero 10/11/23

<sup>75</sup> Entrevista personal telefónica a Ismael Guerrero 10/11/23

<sup>76</sup> Entrevista personal telefónica a Ismael Guerrero 06/04/25

Queda expresado a continuación en la siguiente tabla 6.1:

<b>Composición Viñas solo</b>	<b>Coautorías de Viñas, Guerrero y otros.</b>
<b>1.</b> Un gato pa' Don Arsenio (gato instr)	<b>1.</b> Vendimia, tonada y Cuyo” (tonada) con Ismael Guerrero
<b>2.</b> Elegante y bien cuyano (gato instr.)	<b>2.</b> Mañanitas de mi Tunuyán” (vals) con Ismael Guerrero
<b>3.</b> Mi guitarra en un vals (vals instr.)	<b>3.</b> De alpargatas y chupallas (cueca) con López Riverol
	<b>4.</b> Para soñar con tu vuelta (zamba) con Pedro Tusoli (Integrante del Mov. del Nuev. Canc.)
	<b>5.</b> Guitarra de Cuyo (tonada) Con Suma Paz

*Tabla 6.1 “El Canto de mi tierra” (1984) Tercer disco solista*

### 6.2.2 *Para ir en la vida*

En el siguiente y cuarto disco *Para ir en la vida* (1999) -Irco video- Fueron un total de veinte temas. Cuatro solo de Viñas, nueve en coautoría con Ismael Guerrero, dos en coautoría con López Riverol y el resto de otros autores. En este disco están cuatro de las siete tonadas elegidas, que sumadas a “Vendimia, tonada y Cuyo” ya serán cinco.

Queda expresado a continuación en la siguiente tabla 6.2:

<b>Composición solo</b>	<b>Coautorías</b>
<b>1.</b> El Rasguño (Gato)	<b>1.</b> Para ir en la vida (Tonada) I.Guerrero
<b>2.</b> Bosquejo a Johann Bach (Clásico)	<b>3.</b> Corazón cuyano (Cueca) I.Guerrero
<b>2.</b> Tonada para los amigos (Tonada)	<b>4.</b> Cada vez que te nombro Mendoza (Tonada) I.Guerrero
<b>3.</b> Tunuyán mi vals (Vals)	<b>5.</b> Amor de Caminante (zamba) I.Guerrero
	<b>6.</b> El río de la gente (Chacarera) I.Guerrero
	<b>7.</b> Compadre de mi Tierra (Tonada) I.Guerrero
	<b>8.</b> Por Suncho Corral (zamba) I.Guerrero
	<b>9.</b> Que no nos falten tonadas (Tonada) I.Guerrero
	<b>10.</b> Tiempo de Tonadas (Cueca) López Riverol
	<b>11.</b> De vendimia en vendimia (Cueca) López Riverol

*Tabla 6.2 “Para ir en la vida” (1999) cuarto disco solista*

### 6.2.3 *Nada más que por amigos*

En el quinto disco *Nada más que por amigos* ( 2007) Cofra Record , fueron un total de doce canciones. Dos, solo de Viñas , tres en coautoría con Guerrero , tres con López Riverol y una con Tarragó Ros. El resto de otro autores.

Hasta la escritura del presente trabajo de investigación, será éste el último disco donde parezcan obras a estrenar de esta dupla. Queda expresado a continuación en la siguiente tabla 6.3:

Composición solo	Coautorías
1. El burlesco (Gato inst)	1. Sanjuanina de sol (Tonada) I.Guerrero
2. Líneas para Bernardo (Canción)	3. Cueca del aro patero (Cueca) I.Guerrero
	4. <b>Nada más que por amigos (Tonada) I.Guerrero</b>
	5. La tonada es así (Tonada) López Riverol
	6. Pensando en Juana (Cueca) López Riverol
	7. Hoy canto para ti (Vals) López Riverol
	8. Tonada cordillerana (Tarragó Ros)

Tabla 6.3 “*Nada más que por amigos*” ( 2007) quinto disco solista.

### 6.3 Catálogo de obras completas con Ismael Guerrero.

#### 6.3.1 Tonadas. Expresado en la siguiente tabla 6.4

	Nombre de la Obra	Género	Que fue primero	Año de creación	Grabada	Disco/ Single
01	“Vendimia, tonada y Cuyo”	Tonada	Texto luego música	1983	Si	“El Canto de mi Tierra” LP- 1984
02	“Nada más que por amigos”	Tonada	Texto luego música	1984/85	Si	“Para ir en la vida” CD-1999  “Nada más que por amigos” CD - 2007
03	“Sanjuanina de sol”	Tonada	Texto luego música	1985	Si	“Nada más que por amigos” CD - 2007
04	“Compadre de mi Tierra”	Tonada	Texto luego música	1995/96	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
05	“Que no nos falten tonadas”	Tonada	Texto luego música	1995/97	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
06	“Para ir en la vida”	Tonada	Texto luego música	1995/96	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
07	“Cada vez que te nombro Mendoza”	Tonada	Texto luego música	1997/98	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
08	“De trago en trago”	Tonada	Texto luego música	2008	No	
09	“cuyo un latido de amor”	Tonada	Texto luego música	2024	No	

Tabla 6.4 Tonadas compuestas Viñas - Guerrero

## 6.3.2 Otros géneros. Expresado en la siguiente tabla 6.5

	Nombre de la Obra	Género	Que fue primero	Año de creación	Grabada	Disco/ Single
10	“Mañanitas de mi Tunuyán”. (1era obra compuesta juntos)	Vals	Música, luego texto	1983	Si	“El Canto de mi Tierra” LP- 1984 “En Esencia” -La Cofra Records- 2007
11	“Sueño de la Vendimia”	Cueca cuyana	Música, luego texto	1984	Si	“El Canto de mi Tierra” LP- 1984
12	“Por Suncho Corral”	Zamba	Texto, luego música	1984/85	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
13	“Amor de Caminante”	Canción	Música, luego texto	1985/86	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
14	“Cueca del Aro patero”	Cueca cuyana	Música, luego texto	1985/86	Si	“Nada más que por amigos” CD - 2007
15	“En el Sur de la Vida”	Zamba	Texto, luego Música	1986/87	Si	Single. Vanina Fernández/Jorge Viñas 2012
16	“Río de la gente”	Chacarera	Música, luego texto	1985/87	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
17	“Corazón cuyano”	Cueca cuyana	Texto, luego Música	1995/96	Si	“Para ir en la vida” CD-1999
18	“Cielo de la Alegría”	Cueca cuyana	Texto, luego Música	2008	Si	Por los Cerrillanos (sin fuente)
19	“Me la dejo un cantor”	Zamba	Texto, luego Música	2005/06	No	
20	“Humito de amor”	Zamba Cuyana	Texto, luego Música	1986/88	No	

	<b>Nombre de la Obra</b>	<b>Género</b>	<b>Que fue primero</b>	<b>Año de creación</b>	<b>Grabada</b>	<b>Disco/ Single</b>
21	“Machete de eternidad”	Chamamé	Texto, luego Música	1985/87	No	
22	“Para amar y partir”	Zamba	Texto, luego música	1986/87	No	
23	“Cada día”	Canción	Texto, luego Música	1997	No	
24	“corazón a los diez”	Zamba	Música, luego texto	1984/86	No	
25	Zamba para Juan	Zamba	Texto, luego Música	1986/87	No	
26	Elegía del Vino	Cueca	Texto, luego Música	2008	No	

*Tabla 6.5 otros subgéneros compuestos por Viñas - Guerrero*

## 7 CAPÍTULO 7 Las tonadas de Jorge Viñas e Ismael Guerrero

Antes de adentrarnos en el análisis exclusivo de las tonadas de Viñas - Guerrero, consideramos importante aclarar, que durante el transcurso de este escrito, se encontrarán conceptos ya vertidos anteriormente pero que nos parece importante recordar a fin de que queden claros los recursos técnicos y valores culturales sobre los que se asientan las obras que nos ocupan.

“La tonada moviliza entre sus cultores un fuerte sentido de identidad pero que es vivido íntimamente, que difícilmente se exterioriza, que se concreta corporalmente en expresiones profundas aunque involucrando pequeñas dimensiones, que no se colectiviza(…)”(Sánchez 2004:143) Sánchez se refiere aquí, a que el ámbito natural de la tonada es la intimidad. Al no ser una danza, tiene la licencia formal de no ceñirse a una coreografía, por lo tanto no es un género para bailar. Resulta más propicio en la rueda de amigos, los patios, las reuniones pequeñas, no masivas, donde el culto a la tonada le permite ‘ser escuchada’. Esto posibilita el abordaje de diversas temáticas, de mayor o menor profundidad poética, sin la premura de tener que ‘entretener y alegrar’, que sí es la condición de la música de los grandes festivales.

### 7.1 Tradición y renovación

Es importante recordar que Viñas posee innumerables tonadas más, compuestas por él solo en letra y música o en coautoría con otros poetas. La audición de ese material, nos aproxima a pensar que los parámetros que veremos más adelante, se repetirían en ese corpus de obras. O sea, que habría una línea creativa que se ha mantenido en él, a pesar de ser tonadas en la que Guerrero no participó.

Esta suerte de consistencia compositiva, podría estar derivada de las influencias recibidas a las que él adhiere con claridad y que se ven reflejadas en su obra. Este modelo de creación, el que nos encargaremos de analizar en este capítulo, nos remite necesariamente a algunos conceptos vertidos en el Capítulo 3, sobre la corriente ‘nativista’. En ese sentido, retomamos a María Inés García, que citando a Kohan dice sobre le *nativismo*: “no tiene como objetivo la eternización de la tradición, sino la recreación artística de algunos de sus contenidos a través de nuevas experiencias estéticas, que se producen como resultado de los fenómenos de transculturación”(2006:92). Recordemos que García también hace mención a que ésta fue la corriente a la que

adhirieron las propuestas musicales del *Movimiento del Nuevo Cancionero*. A partir de esta afirmación, podríamos subrayar entonces, que aquí tendríamos la primer característica detectada, de donde Viñas toma elementos del mencionado *Movimiento* y sobre la que se va a basar toda su obra. En esta ocasión, consideraremos observarla solamente en las tonadas con Guerrero.

## 7.2 Las siete tonadas elegidas

Las siete tonadas elegidas para este trabajo son las siguientes: “Vendimia, tonada y Cuyo”; “Compadre de mi tierra”; “Que no nos falten tonadas”; “Nada más que por amigos”; “Para ir en la vida”; “Sanjuanina de sol” y “Cada vez que te nombro Mendoza”. Las mismas han sido grabadas y publicadas por el mismo Jorge Viñas. Estas son las tonadas transcritas y analizadas.

Asimismo, es importante decir que existen dos tonadas más, que no han sido incluidas, debido a que no hay aún versiones editadas, dentro de los mismos parámetros que las anteriores. Las mencionadas son: “De trago en trago” (2008) y “Cuyo un latido de amor” (2024).

Este corpus de obras podría dividirse en dos grandes etapas compositivas: Las de la década del 1980 y las de la década de 1990. Esta división es simplemente a los fines organizativos, no está asociada a los diferentes estilos que presentan. El estudio de las obras, resiste a su vez una segunda organización, en este caso teórica, con el objeto de comprender las diferentes concepciones utilizadas para su composición.

Como ya dijimos y veremos a continuación, las tonadas que nos ocupan, no abarcan un solo estilo. La versatilidad de estos creadores les ha permitido ir de lo tradicional a lo renovador con diferentes matices, en donde letra y música se han articulado en un mismo tipo de lenguaje. En este punto, nos resulta interesante detenernos brevemente, con la finalidad de dar cuenta de que ambos artistas han coincidido en la necesidad de expresarse combinando ‘pasado y presente’, ‘tradición y renovación’. Aquí encontramos otro punto de anclaje, que vincula a Viñas con posiciones tomadas por Francia y vertidas por García:

(...) la búsqueda de renovación pero con un límite, el de la “comprensión”, propia y del oyente. Sus manifestaciones fueron claras en el sentido de la jerarquía otorgada al tema melódico-rítmico de la música y su función de representar la belleza y transmitir un “significado” para ser “comprendido”. Por ello, a pesar de plantear una renovación en el cancionero de base tradicional cuyano, esa renovación

tenía un límite, producto de su función como canción popular y de los valores estéticos del compositor.(2006:202)

Podría decirse que entre Viñas y Guerrero, surgió una conjunción, un acuerdo tácito entre ambos que fue consolidándose. Si bien tienen obras de otros subgéneros folklóricos donde la música fue compuesta primero, en el caso de las tonadas, la propuesta poética estuvo primero, subordinándose luego la música. Por lo tanto, en estos casos, el corte estilístico del enfoque literario, fue el que definió el rumbo compositivo a tomar.

Ante la pregunta obligada que le hiciéramos a nuestro compositor, sobre si el vuelo poético y el melódico estarían asociados, nos respondió: “ Sí, eso ha sido inevitable porque en muchos casos me inspiraba y eran parte y en algunos casos también parte de mi vida esencial”<sup>77</sup> A continuación Guerrero nos comentaba, cómo ha sido su vivencia al componer con Viñas:

Sólo decir que cuando me puse a escribir, con Jorge, venía un verso y yo me cantaba el siguiente. Es decir, que los versos me iban diciendo qué es lo que tenía que escribir, Como que yo nunca pensé nada. Es decir, un verso me llevaba al otro. Era como una cuestión así que vos decís... Pero siempre me sentí de ese modo escribiendo la obra con Jorge, Que un verso me llevaba al otro. Y después a la salida del tema, Pero fue así...<sup>78</sup>

### 7.3 Clasificación propuesta

La clasificación que proponemos, está en relación a las dos dimensiones involucradas : la poética y la musical. La misma agrupa diferentes características que estarían en relación a recursos asociados en mayor o menor medida al lenguaje que da cuenta de la tradición o la renovación respectivamente.

Sería entonces : ‘Con predominancia de recursos asociados a la tradición’; Con cierto equilibrio de recursos’ ; ‘Con predominancia de recursos asociados a la renovación’

Para ello consideraremos que el discurso melódico siempre estuvo construido sobre el mismo esquema formal de la tonada contemporánea. Éste a su vez, se encuentra permanentemente apoyado sobre la base del ritmo de tonada en 6/8 que mostramos en la figura 7.1, con una velocidad constante a lo largo de toda su extensión. Todas presentan longitudes diferentes que van de 12 a 24 compases.

---

<sup>77</sup> Entrevista telefónica a Jorge Viñas 18/08/25

<sup>78</sup> entrevista telefónica a Guerrero 04/06/25

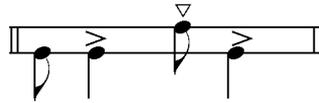


Figura 7.1 Ritmo de tonada en 6/8  
(Gráfico de Sánchez 2014:865-869)

En cuanto al diagrama interno de la tonada contemporánea dice Sánchez :

En cuanto a la organización interna de cada parte, luego de una introducción instrumental de las guitarras, frecuentemente virtuosa, suelen aparecer dos temas melódicos cantados bien diferenciados, ocasionalmente en tonalidades vecinas, enlazados por un breve nexo instrumental. El segundo tema puede funcionar como estribillo, ya que recuentemente reaparece en las demás partes con el mismo texto, donde suele encontrarse el verso que le da título a la canción. (2014:865-869)

Ofrecemos aquí un formato similar al esquema que propone Sánchez y que fuera citado también en el apartado “Tonada cuyana”. En la presente tabla 7.1 explicitamos la cantidad de compases que contienen específicamente las tonadas sobre las que estamos trabajando.

Primera parte		Segunda parte		Tercera parte	
Rasgido previo	<b>Canción</b>	Interludio instrumental igual que la introducción	<b>Canción</b>	Interludio instrumental igual que la introducción	<b>Canción</b> <b>Cogollo</b>
Introducción Instrumental	Con breves nexos instrumentales entre frases		Con breves nexos instrumentales entre frases		Con breves nexos instrumentales entre frases
4c. - 12c.	12c. - 24c	4c. - 12c	12c. - 24c	4c. - 12c	12c. - 24c

Tabla 7.1 – Esquema interno de tonada contemporánea utilizada por Viñas- Guerrero

Haremos a continuación una rápida mención de cada una de ellas y las temáticas poéticas que contienen, organizándolas, a partir de las décadas propuestas más arriba y cronológicamente según los años en los que fueron compuestas.

Del primer período de 1983 a 1985 son: “Vendimia, tonada y Cuyo” (Con cierto equilibrio de recursos) Ésta reviste un carácter especial por ser la primera tonada compuesta juntos en 1983.

En ella, leemos metáforas que aluden al nacimiento amoroso de la tonada : “desde qué flor encantada/ el silencio fue tonada/ el amor su voz y amparo/ desde qué raíz cantando/tonada y Cuyo se amaron/. Nos permitimos hacer una coincidente analogía con

el nacimiento de esta dupla creativa.<sup>79</sup> Por ser la única que hemos considerado dentro de la ‘categoría intermedia’, más adelante nos detendremos especialmente en ella.

Luego le siguen “Nada más que por amigos” en 1984/85 (Con predominancia de recursos asociados a la renovación). El tema propone un culto a la amistad sumado al simbolismo que tiene en Mendoza el compartir el vino. “Sanjuanina de sol” en 1985 (renovadora), de temática amatoria galante, situada en el paisaje sanjuanino.

Al segundo período 1995/98 pertenecen: Dos con predominancia de recursos asociados a la tradición: “Que no nos falten tonadas” (1995/97) aludiendo a la necesidad de no dejar nunca de cantar tonadas para no irse de la raíz cuyana y “Compadre de mi tierra” (1995/96) describe quién es el ‘compadre’, término muy usado en la cultura cuyana para nombrar al hombre cuyano, criollo, amigo, folklorista y cantor, orgulloso de la tonada y su cultura.

Las otras dos, con predominancia de recursos asociados a la renovación: “Para ir en la vida” (1995/96) de temática filosófica sobre la vida, sus pesares y el refugio que el amor ofrece para guarecerse de esos dolores. Y “Cada vez que te nombro Mendoza” (1997/98) una propuesta poética de profunda pertenencia al terruño, a la cultura cuyana folklórica y vitivinícola, con metáforas e imágenes que remiten amorosamente a Mendoza.

Las siete obras están escritas en tonalidades mayores, rasgo que podríamos asociar con un parámetro que se vincula a la tradición.

A continuación ofrecemos un análisis más detallado de los recursos utilizados a partir de la clasificación del tipo estilística que hicieramos anteriormente. Utilizaremos como ejemplos tres de estas tonadas, una de cada tipo. Las mismas son tomadas como ejemplos prototípicos para compartir algunas de las observaciones más significativas que hemos realizado. No profundizaremos en lo guitarrístico, ya que por ser Viñas un reconocido instrumentista, la complejidad de su desarrollo abre en sí mismo, otro ámbito

---

<sup>79</sup> Si bien a su vez, no fue la primera obra compuesta por ambos. En ese lugar se ubica “Mañanitas de mi Tunuyán”, vals cuyo orden de creación fue, primero música y luego letra.

de estudio. Sólo mencionaremos superficialmente algunos detalles que aportan claridad para diferenciar los tres estilos compositivos propuestos.

En los tres casos elegidos, comenzaremos observando el aspecto literario, ya que ha sido el primero en concebirse y del cual se desprendió luego la música. La intención de abordar mínimamente esta área, es a los efectos de justificar cuán unidas están letra y música en un mismo enfoque estético. Asimismo aclaramos que en las tablas comparativas, hemos utilizado dos codificaciones de letras: una para marcar la variabilidad de la rima, rasgo que podría asociarse a la ‘renovación’ y otra para mostrar la regularidad interna de las estructuras de las estrofas. Ambos rasgos nos proveen información para dar cuenta de en qué categoría los hemos colocado.

Luego de ello, seguidamente, nos hemos adentrados en los recursos musicales aplicados en cada obra.

### 7.3.1 Las que poseen predominancia de recursos asociados a la tradición

Tomamos el ejemplo de “Compadre de mi Tierra”, publicada en el disco *Para ir en la vida* (1999).

Al preguntarle a Ismael Guerrero sobre el origen de esta tonada, nos decía lo siguiente: “Yo la pergeñé, digamos, la escribí, la creé, en función de lo que yo viví: qué significa la tonada para el cuyano<sup>80</sup>

Se trata de una construcción de tres sextinas de versos dodecasílabos con rima consonante<sup>81</sup> en los versos primero con el tercero y segundo con el cuarto, finalizando en un pareado que se repite, cuyos versos riman entre sí:

(I)

<i>Es esa tonada que canta <u>e</u>l paisano,</i>	(A) <sup>82</sup> → 12 sílabas (sinalefa)
<i>bracita del alma que lleva <u>e</u>ncendida,</i>	(B) → 11 sílabas (sinalefa)
<i>cantando por cuyo en un <u>m</u>ano <u>a</u> mano</i>	(A) → 12 sílabas (sinalefa)

<sup>80</sup> Entrevista telefónica a Ismael Guerrero 09/11/23

<sup>81</sup> Recordemos que la rima consonante es la coincidencia total de los sonidos vocálicos y consonánticos a partir de la última vocal acentuada de dos versos.

<sup>82</sup> Los versos de más de 9 o más sílabas, son de ‘arte mayor’ por lo que la rima es designada con letras mayúsculas. Cuando sean de menos de 8 o menos de 8 sílabas serán designadas con letras minúsculas.

con una guitarra pulsando la vida, (B) → 12 sílabas  
 guitarra y tonada, cuyana alegría (C) → 12 sílabas (sinalefas)  
 regala el compadre de la tierra mía (C) → 12 sílabas (sinalefa)

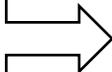
(II)

Aquellos paisajes y noches cuyanas (D) → 12 sílabas  
 lo vieron a veces de serenatero (E) → 12 sílabas  
 dejando una copla, junto a la ventana (D) → 12 sílabas (sinalefas)  
 ofrendando el temple de su cancionero (E) → 12 sílabas (sinalefa)  
 guitarra y tonada, cuyana alegría (C) → 12 sílabas (sinalefa)  
 regala el compadre de la tierra mía. (C) → 12 sílabas (sinalefa)

(III)

De soles y lunas, madura la hilera (F) → 12 sílabas (sinalefa)  
 Enrique Luján yo te dejo el cogollo (G) → 12 sílabas (sinalefa)  
 florcita del pago, traguito qe espera (F) → 12 sílabas (sinalefa)  
 cuando una tonada te la canta un criollo (G) → 12 sílabas (sinalefas)  
 guitarra y tonada, cuyana alegría (C) → 12 sílabas (sinalefa)  
 regala el compadre de la tierra mía. (C) → 12 sílabas (sinalefa)

La estructura interna de las rimas es igual en todas las estrofas



Primera estrofa	Segunda estrofa	Tercera Estrofa
Terminac. de la rima ABABCC Arte Mayor	Terminac. de la rima DEDECC Arte Mayor	Terminac. de la rima FGFGCC Arte Mayor
1ero. y 3ero /2do y 4to. 5to y 6to pareados ABABCC	1ero. y 3ero /2do y 4to. 5to y 6to pareados ABABCC	1ero. y 3ero /2do y 4to. 5to y 6to pareados ABABCC
Rima consonante	Rima consonante	Rima consonante
Sextina endecasílabo	Sextina endecasílabo	Sextina endecasílabo

7.2 Esquema comparativo de las métricas y rimas de cada estrofa y estribillo de “Compadre de mi tierra”

Como puede apreciarse en la tabla 7.2 , hay una estructura de métrica y rima, siempre igual. Esquema fijo en cada estrofa: ABABCC / DEDECC / FGFGCC. 1ero. y 3ero /2do y 4to y 5to y 6to pareados. a partir de ahora, en la segunda fila de las tablas, consignamos esa regularidad en código de letras mayúsculas. Observamos que va a mantenerse durante

todo el poema.<sup>83</sup> Esto ya supone una elección subjetiva que vincula a esta obra con un marco estilístico más tradicional, aunque el verso dodecasílabo es menos habitual que el octosilábico, rasgo que podría asociarse a cierta licencia que lo coloca a relativa distancia de lo estrictamente tradicional. Dice Rodríguez sobre los textos poéticos asociados a la tonada cuyana: “casi exclusivamente con la base de verso octosílabo. Las estrofas pueden ser de cuatro, cinco, seis, ocho y diez versos” (Rodríguez-Moreno 1978:46). A su vez, la variabilidad de las terminaciones de las rimas, podrían asociarlo a recursos asociados a la renovación.

En esta tonada el yo poético presenta al “compadre” a través de sinónimos (*serenatero, criollo, paisano*) desde sus atributos principales (la guitarra y el cantar), y desde allí el lenguaje se vuelve más expresivo en el uso de los siguientes recursos:

Construcción metafórica para tonada, con uso de diminutivos: ‘*bracita del alma*’ / ‘*flocita del pago*’ / ‘*traguito que espera*’.

Metáfora del devenir del tiempo: ‘*De soles y lunas, madura la hilera*’

Uso del gerundio para referir un modo verbal que connota una acción que se repite y demora en el tiempo: *cantando por Cuyo en un mano a mano/ con una guitarra pulsando la vida, ofrendando el temple de su cancionero.*

Y al final el vocativo con nombre y apellido en el cogollo dedicado a Enrique Luján.

En líneas generales traduce un discurso poético más bien sencillo, de lenguaje concreto, que se apoya sólo en algunas metáforas.

Desde lo musical y hablando de las dos tonadas ubicadas en esta categoría, se observan melodías más ‘criollas’, es decir que contienen construcciones típicas de las tonadas tradicionales, sostenidas sobre un claro parámetro de lo tradicional: el recurso de los versos rimados, sobre una métrica estable. No poseen complejidades interválicas, ofreciendo un devenir de grados conjuntos ascendentes y descendentes, notas repetidas, saltos de 3era. En menor medida se observan saltos de 4ta, 5ta o 7ma, con escasas bordaduras. Son sutilmente más rápidas. Todo esto apoyado por la utilización de una armonía más bien sencilla, donde abunda la utilización de acordes de tónica y dominante, con pocas sustituciones armónicas, que ejemplificaremos en gráficos a continuación. En el Capítulo 2.5, hemos abordado estos rasgos basándonos en los textos Octavio Sánchez.

---

<sup>83</sup> Aunque las terminaciones de las rimas son diferentes, y hablan de su riqueza, la estructura será siempre la misma coincidencia entre los versos primero y tercero, segundo y cuarto y los últimos dos pareados.

Esta versión está interpretada en Re mayor. Estrofa y estribillo conjuntamente tienen una extensión de 12 compases. En el siguiente ejemplo de la figura 7.2 podemos observar, un recorte de los compases 13; 14; 15 y 16 donde se presenta un giro melódico tradicional de grados conjuntos, con bordaduras y movimiento descendente, ubicado en un cierre de frase. El mismo, es claramente resolutivo, aunque se apoye en la tercera del acorde de tónica, no en la fundamental. Este tipo de final conclusivo es usado en las tonadas tradicionales.

Figura 7.2  
 “Compadre de mi tierra” (compases 13 al 16)

El ejemplo que sigue a continuación en la figura 7.3 corresponde a los compases 17 al 20, que suceden al ejemplo anterior. Si bien la melodía de toda la obra, se mueve mayormente en un registro de 6ta., vemos el único salto interválico de 7ma de la obra, el cual podría decirse que ha sido utilizado como recurso compositivo para resaltar el texto que contiene: “la cuyana alegría” / que /regala el compadre de la tierra mía/ como valor cultural a ser remarcado.

A partir del segundo tiempo de negra con puntillo del compás 18, semicorchea en do<sup>3</sup>, puede verse una línea melódica descendente, en nota repetida y en grado conjunto, también típico de este tipo de tonadas.

Figura 7.3  
 “Compadre de mi tierra” (compases 17al 20)

<sup>84</sup> Los cifrados americanos de ahora en más responden exclusivamente a la nomenclatura de los acordes del 2do pentagrama.

Se observa un ritmo armónico que alterna entre uno, dos y tres acordes por compás. A lo largo de toda la obra, intercala una base rítmica de tonada, con pocos ‘punteos’<sup>85</sup> o arreglos intertextuales. Así mismo se observa el recurso guitarrístico del ‘bordoneo’<sup>86</sup>, típico de este estilo de tonada. Presenta un final en cadencia auténtica V- I asociada al estilo tradicional.

Como ya dijimos, similares recursos musicales y poéticos se observan en la otra obra de esta selección, ubicada en esta misma categoría: “Que no nos falten tonadas”. En relación a ella, resulta interesante comentar la anécdota que le dio nacimiento, ya que nos remite claramente al estilo donde la hemos ubicado. Realizamos la pregunta ¿cómo nació esta tonada? a ambos artistas y esto nos respondieron:

Guerrero:

Nos estábamos despidiendo de alguien allá en Tunuyán, después del Festival de la Tonada...no me acuerdo de qué año. Y alguien dijo: - que no nos falten tonadas!- dijo ya a 40 o 50 metros de donde estábamos nosotros. Y bueno, yo pesqué eso y lo hice como una tonada, La coda... “Que no nos falten tonadas.”<sup>87</sup>(Guerrero 2023)

Viñas nos decía:

Cuando nosotros nos desviábamos de toda la cuyanía... Cuando... A ver... Cómo explicarte... Empezábamos a tocar otras músicas... Que no eran las originales de ahí... De la cuyanía... Entonces aparecía siempre alguien... De los muchachos más... Más enamorados realmente de las raíces cuyanas... Que decían... Jorge, que no nos falten tonadas... Claro, me lo decían... Como que... No me olvidara de la tonada... Que volviera el ruedo... Que volviera otra vez a la música nuestra..<sup>88</sup>(Viñas 2025)

### 7.3.2 Las que poseen cierto equilibrio de recursos

En esta categoría podríamos ubicar entonces a “Vendimia, tonada y Cuyo” publicada en el disco *El canto de mi tierra* (1984).

Ante nuestra pregunta a Ismael Guerrero sobre cómo recuerda el origen de esta tonada nos respondió:

Yo aprendí a cantar tonadas por todo lo que Jorge me fue contando y lo que yo estuve en Mendoza, en el Festival de la Tonada, con gente que canta, todo eso. En esa tonada, digamos, yo puse toda mi inocencia, entre comillas, de lo que era la tonada para mí, como recién iniciado en la tonada. Y bueno, eso fue lo que me nació a escribir. *Aprendí a cantar*

---

<sup>85</sup> Expresión regional que alude a la utilización de motivos adornados que dan preponderancia al sonido de las cuerdas agudas, generalmente pulsadas con una especie de ‘púa’ o plectro, que originalmente se hacía con huesos de animales.

<sup>86</sup> Expresión regional que alude a la utilización de motivos adornados que dan preponderancia al sonido de las cuerdas graves.

<sup>87</sup> Entrevista telefónica a Ismael Guerrero 09/11/23

<sup>88</sup> Entrevista telefónica a Jorge Viñas 18/08/25

*tonadas* (canta) por acá, por allá. Era una confesión. Ahora, a través del tiempo, me doy cuenta que no podía imaginarme algo de Cuyo que no fuera algo propio, porque si no sería mentir. Y yo ahí no mentí, dije la verdad. Aprendí a cantar tonadas por San Juan y por Mendoza, por San Luis y por las cosas que viví ahí. Siempre lo mío son vivencias.<sup>89</sup>

Cuando se lo preguntamos a Viñas, nos dijo:

Yo creo que está fantástica esa tonada sí, sí, sí decir cómo nació la tonada en una tonada, es increíble! (canta) *nunca supe cómo y cuándo/ desde qué flor encantada/ el silencio fue tonada / el amor su voz y amparo/ desde qué raíz cantando/ tonada y Cuyo se amaron.. eso es fantástico!* para un tipo que no ha vivido en Cuyo, me parece que lo definió fantástico eso de la creación, el nacimiento de la tonada, yo creo que es fantástica!<sup>90</sup>

Se trata de una construcción de tres sextinas octosilábicas con estribillo en sextina también , pero con tres versos octosílabos, dos hepasílabos y uno tetrasílabo, en rimas asonantes<sup>91</sup> con alternancia de rima libre.

( I )

<i>Aprendí <u>a</u> cantar tonadas</i>	(a) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>por San Juan y por Mendoza,</i>	(b) → 8 sílabas
<i>por San Luis y por las cosas</i>	(b) → 8 sílabas
<i>que nos vienen <u>de hace</u> tanto</i>	(c) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>Aprendí <u>a</u> cantar tonadas</i>	(a) → 8 sílabas
<i>tonadas quiero <u>y</u> las canto.</i>	(c) → 8 sílabas (sinalefa)

Esquema: **abbcac** verso octosílabo. La rima es mayormente consonante, con alguna asonancia .

Estribillo

<i>Mariposa que mi sangre</i>	(d) → 8 sílabas
<i>exhala <u>enamorada</u>,</i>	(e) → 7 sílabas (sinalefa)
<i>Geografía que <u>ambiciona</u></i>	(f) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>el sol de mi guitarra</i>	(e) → 7 sílabas
<i>vino, nuevo</i>	(h) → 4 sílabas
<i>que por la vendimia canta.</i>	(e) → 8 sílabas

<sup>89</sup> Entrevista telefónica a Ismael Guerrero 09/11/23

<sup>90</sup> Entrevista telefónica a Jorge Viñas 18/08/25

<sup>91</sup> Recordemos que la rima asonante, es una rima imperfecta en la que sólo coinciden las vocales y no las consonantes.

Esquema: **defeh** / Versos octosílabos y hepasílabos salvo “*vino, nuevo*” tetrasílabo que funciona como quiebre rítmico para acentuar la musicalidad. No hay rima consonante fija, sino asonancias sueltas (enamorada / guitarra / canta → asonancia en “a”). En este poema, se observa el uso de versos octosílabos, de arte menor, por lo tanto designados con letras minúsculas. Será importante tener esto en cuenta para los próximos análisis.

( II )

<i>Nunca supe cómo <u>y</u> cuándo,</i>	(j) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>desde qué flor encantada</i>	(k) → 8 sílabas
<i>el silencio fue tonada</i>	(k) → 8 sílabas
<i>el amor su voz <u>y</u> amparo</i>	(l) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>Desde qué raíz cantando</i>	(j) → 8 sílabas
<i>tonada <u>y</u> Cuyo se <u>a</u>maron.</i>	(l) → 8 sílabas (sinalefa)

(Se repite Estribillo)

Esquema: **jkljl** / Octosílabos regulares. Rima consonante y asonante alternada

( III )

<i>A las voces de mi tierra</i>	(m) → 8 sílabas
<i>el cogollo da las gracias</i>	(n) → 8 sílabas
<i>por el canto <u>y</u> la constancia</i>	(n) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>de <u>a</u>legrar con <u>f</u>e <u>y</u> ternura</i>	(o) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>La canción que Cuyo <u>e</u>ncierra</i>	(m) → 8 sílabas (sinalefa)
<i>en su profunda <u>h</u>ermosura.</i>	(o) → 8 sílabas (sinalefa)

(Se repite Estribillo)

Esquema: **mnnomo** / Octosilábicos con rima consonante y asonante alternanda

Esquema comparativo<sup>92</sup> de las métricas y rimas de cada estrofa y estribillo en la siguiente tabla 7.3 :

La estructura interna de las rimas es igual en todas las estrofas

➔

Primera estrofa	Segunda estrofa	Tercera Estrofa	Estribillo
Terminac. de la rima <b>abbcac</b> Arte menor	Terminac. de la rima <b>jklklj</b> Arte menor	Terminac. de la rima <b>mnomo</b> Arte menor	Terminac. de la rima <b>defehe</b> Arte menor
1ero y 5to. 2do y 3ero. 4to.y 6to. <b>ABBCAC</b>	1ero y 5to. 2do y 3ero. 4to.y 6to. <b>ABBCAC</b>	1ero y 5to. 2do y 3ero. 4to.y 6to. <b>ABBCAC</b>	2do con 4to y 6to.  <b>ABCBDB</b>
Rima asonante con algunas consonancias	Rima asonante con algunas consonancias	Rima asonante con algunas consonancias	Rima con asonancias sueltas
Sextina octosilábica	Sextina octosilábica	Sextina octosilábica	Sextina 3 versos octosílabos 2 versos heptasílabos 1 verso tetrasílabo

Tabla 7.3 Esquema comparativo de las métricas y rimas de cada estrofa y estribillo de “Vendimia, tonada y Cuyo”

En esta poesía, todas las estrofas presentan la misma estructura de sextina octosilábica con rima consonante en 1ero y 5to y asonante en los segundos y terceros versos y luego en cuartos y sextos. No obstante, la variabilidad de la rima, nuevamente nos habla de ‘renovación’. Así mismo observamos otro indicio que propone un corrimiento de los límites de lo ‘tradicional’: un estribillo con rima de asonancias sueltas y un verso tetrasílabo que se inserta en la sextina de propuesta mayormente octosilábica. Hay una suerte de ruptura de la estructura estrófica.

Dentro del discurso poético, se aleja de imágenes más concretas y aborda la metáfora de lleno. El yo poético expresa su relación prístina con la tonada, y en la palabra generalizadora que usa: ‘cosas’, revela su perplejidad acerca del origen y devenir de esta fusión:

*y por las cosas que nos vienen de hace tanto*

*Nunca supe cómo y cuándo, desde qué flor encantada (...)*

*Desde qué raíz cantando / tonada y Cuyo se amaron.*

<sup>92</sup> Aunque las terminaciones de las rimas son diferentes, y hablan de su riqueza, la estructura será siempre la misma.

Además de la perplejidad, expresa su admiración mediante esta lograda construcción metafórica de tonada ‘Mariposa que mi sangre exhala enamorada’. Otras que revelan origen y contemplación: ‘flor encantada’, ‘raíz’, ‘silencio’...

En lo musical, la melodía de esta obra, se encuentra en Re mayor. Estrofa y estribillo conjuntamente tienen una extensión de 20 compases. Utiliza ya un registro de 8va. no de sexta como la anterior categoría. Aplica una variedad interválica más rica que en las del primer estilo. Posee a su vez un recurso compositivo que se observa en varias de sus tonadas: la reiteración transpositiva del motivo. Aquí lo mostramos en el siguiente ejemplo de la figura 7.4:

Figura 7.4  
“Vendimia, tonada y Cuyo” (9 al 14 compases)

Vemos en este ejemplo, una secuencia armónica sencilla, pero en la que puede observarse la incorporación de acordes con 7ma. mayor y disminuidos, lo que comienza a hablarnos del agregado de recursos que amplían el criterio de aplicación de acordes más básicos. El ritmo armónico es de uno o dos acordes por compás que repite una secuencia sin sustituciones.

Al llegar al estribillo, representado en la figura 7.5, observamos una serie de tonificaciones, utilizando dominantes secundarias pasando por las tonalidades de Sol mayor y Fa mayor para volver a Re mayor. Luego pasa por Mi menor para finalmente volver a Re Mayor. Utiliza acordes con 6ta.; 7ma. mayor; 9na. bemol; 13na. y disminuidos. No obstante, estas incorporaciones se escuchan en un rasgado básico de tonada pulsando los mencionados acordes. No propone durante el canto un despliegue guitarrístico comprometido.

Podría decirse que esta obra ofrece una línea melódica con algo más de implicación armónica, que tiene un final conclusivo en cadencia auténtica V- I, asociada

al estilo tradicional . Sostiene una ejecución guitarrística de cierta sencillez, si es comparada con las tonadas que nos ocuparán en la siguiente clasificación.

ESTRIBILLO

Figura 7.5  
 “Vendimia, tonada y Cuyo” (compases 19 al 28 )

### 7.3.3 Las que poseen predominancia de recursos asociados a la renovación.

En esta última categoría de la clasificación propuesta , vamos a encontrarnos con melodías sostenidas por una riqueza armónica mucho más compleja, que ha estado asociada a las temáticas que abordan los versos de Guerrero. Éstos incluyen contenidos y recursos literarios no tan costumbristas, ni remitidos solamente al paisaje y al ser humano que hay en él. Se agregan miradas más filosóficas y reflexivas de diversos temas, pobladas de metáforas subjetivas que proporcionan un vuelo poético más elevado. Tal es el caso de *Para ir en la vida* por ejemplo. La universalidad atemporal de la propuesta poética es fuertemente contenida por una armonía que ofrece también un recorrido del mismo orden, lo que nos aleja de la sonoridad tradicional para acercarnos al jazz por ejemplo. En ese sentido , y considerando la fuerte influencia que Tito Francia ejerció sobre Viñas, traemos la cita que García hacer en referencia a eso:

Francia se desempeñó durante mucho tiempo como guitarrista estable de las radios de Mendoza, (...)El repertorio abordado fue muy diverso, lo que le dio un conocimiento de los distintos géneros que circulaban, desde el tango y el folklore a otros géneros internacionales mediatizados a través de la radio, el disco y el cine, en un proceso de cosmopolitización y modernismo en el que el jazz jugó un papel muy importante, lo que nos proporciona una explicación de algunos de los recursos empleados con propósito renovador. (2006:202)

Para el análisis de esta categoría hemos elegido “Cada vez que te nombro Mendoza”<sup>93</sup>.  
Publicada en el disco *Para ir en la vida* (1999.)

En este caso particular, observaremos cómo el amor al terruño y la cultura cuyana, conviven profundamente con un devenir melódico y armónico que nos habla de otros mundo sonoros, pero en tiempo y estructura formal de tonada contemporánea, lo que necesariamente nos regresa a Cuyo. Quedan vinculadas la libertad en la versificación y la rima, con la libertad melódica de las frases que las sostienen.

Preguntamos a Guerrero por el momento que fue compuesta y esto nos dijo:

“Cada vez que te nombro Mendoza”(…), yo estoy viviendo acá en Cabrera y Laprida, son 10 cuadras de Jorge. Y en mi terraza yo estaba ahí, un día de sol, creo que era el año '97 o el '98, por ahí... Yo me había mudado en el '97 acá. Y digo: - *cada vez que te nombro Mendoza hay un algo de fiesta en mi sangre.*- Y bueno, ya tenía el tema, con eso ya lo demás fue...<sup>94</sup>

Cuando consultamos a Viñas nos dijo: “ ‘Cada vez que te nombro Mendoza’ es el colofón, es el colofón de digamos, de todo el compendio de tonadas que antiguamente yo había compuesto”<sup>95</sup>

En el caso de esta tonada, desde el aspecto literario, no es posible clasificarla de manera genérica como las anteriores. Podemos decir que posee tres estrofas, en estructura de octava u octavilla con diversas métricas y rimas.

(I)

<i>Cada vez que te nombro Mendoza,</i>	(A) → 10 sílabas
<i>hay <u>un</u> algo de fiesta <u>en</u> mi sangre,</i>	(B) → 10 sílabas (Sinalefas)
<i>es la suma de todas las cosas</i>	(A) → 10 sílabas
<i>que vendimian <u>de</u> amor tu paisaje.</i>	(B) → 10 sílabas (Sinalefa)
<i>Cogollito de nieves eternas</i>	(C) → 10 sílabas
<i>y de tierra fecunda <u>en</u> los valles,</i>	(B) → 10 sílabas
<i><u>de</u> esperanza labriega que siembra</i>	(C) → 10 sílabas (Sinalefa)
<i>la canción que tus frutos reparten</i>	(B) → 10 sílabas

<sup>93</sup> Ha sido señalada por varios de los/as cultoras a los que hemos entrevistado, como una de las más icónicas junto a “Vendimia, tonada y Cuyo”.

<sup>94</sup> Entrevista telefónica a Ismael Guerrero 09/11/23

<sup>95</sup> Entrevista telefónica a Jorge Viñas 13/03/2025

Estrofa perfectamente regular en decasílabos, con rima asonante alternada en esquema ABAB / CBCB.

Estribillo

<i>En racimos se va</i>	(a) → 7 sílabas 6 +1
<i>la vendimia <u>a</u> soñar</i>	(a) → 7 sílabas (sinalefa) 6+1
<i>su milagro de vino <u>al</u> lagar</i>	(A) → 10 sílabas 9+1
<i>Y <u>Mendoza</u> <u>está</u> <u>en</u> flor,</i>	(x) → 7 sílabas (sinalefas) 6+1 x, no rima con ninguno
<i>madurando <u>el</u> parral</i>	(a) → 7 sílabas (sinalefa) 6+1
<i>en guitarras que <u>salgo</u> <u>a</u> cantar</i>	(A) → 10 sílabas (sinalefa) 9+1

Estrofa con predominio de versos hepasílabos . El esquema de rima mayormente de ‘arte menor’ **aaAbaA**, con rima asonante en -ar , y verso libre en ‘or’ que enlaza ambos bloques .

(II)

<i><u>Si</u> <u>estoy</u> lejos me voy <u>guitarreando</u>,</i>	(G) → 10 sílabas (sinalefa)
<i>corazón de <u>cuyano</u> <u>incurable</u></i>	(H) → 10 sílabas (sinalefa)
<i><u>y</u> <u>entre</u> <u>cuecas</u>, <u>tonadas</u> y <u>gatos</u></i>	(I) → 10 sílabas (sinalefa)
<i>me regreso de <u>nuevo</u> <u>a</u> tus calles.</i>	(H) → 10 sílabas (sinalefa)
<i>A tus patios de sol emparrados,</i>	(I) → 10 sílabas
<i>que <u>de</u> <u>obligo</u> <u>hacen</u> <u>siesta</u> <u>en</u> la tarde</i>	(H) → 10 sílabas (sinalefas)
<i><u>y</u> <u>en</u> la noche <u>amanecen</u> cantando</i>	(G) → 10 sílabas (sinalefas)
<i><u>pata</u> <u>en</u> quincha los viejos <u>compadres</u>.</i>	(H) → 10 sílabas (sinalefas)

Estrofa en decasílabos, mayormente con sinalefas<sup>96</sup>. El esquema de rima es GHIH/ IJG J. Predominancia de rima asonante alternada con una rima de versos consonantes en 1ro y 7mo.

(Se repite Estribillo)

<sup>96</sup> “A esta especial sinalefa la llamaremos sinalefa métrica, ya que se da principalmente en el verso que está destinado a ser cantado, y su función es ajustar el ritmo de la letra a la música.” (Sevillano Mendoza, 2017, p. 116).

( III )

*Un murmullo de acequias te nombra,* (K) → 10 sílabas (sinalefa)  
*melodía de agüita su anhele,* (L) → 10 sílabas (sinalefas)  
*y cogollo se vuelve mi sombra* (K) → 10 sílabas  
*de vivir a la luz de tu cielo.* (L) → 10 sílabas  
*y Ricardo Giúdice que viva* (M) → 10 sílabas  
*recorriendo el azul de sus sueños,* (N) → 10 sílabas (sinalefa)  
*que la hilera de todos sus días* (M) → 10 sílabas (sinalefa)  
*tenga siempre cosecha en el tiempo.* (N) → 10 sílabas (sinalefa)

Estrofa con decasílabos con algunas sinalefas.

Esquema de rima KLKL / MLML, perfectamente ordenado en asonancias alternadas.

(Se repite Estribillo)

Esquema comparativo de las métricas y rimas de cada estrofa y estribillo en la siguiente tabla 7.4 :

La estructura interna de las rimas, es igual sólo en las estrofas 1y 3

→

Primera estrofa	Segunda estrofa	Tercera Estrofa	Estribillo
Terminac. de la rima <b>ABAB/CBCB</b> Arte Mayor	Terminac. de la rima <b>GH I H / IHGH</b> Arte Mayor	Terminac. de la rima <b>KLKL /MNM N</b> Arte Mayor	Terminac. de la rima <b>aaAxaA</b> Arte menor y Mayor alternado
1ero y 3to. 2do ; 4ero; 6to y 8vo 5to.y 7to. <b>ABAB/CBCB</b>	1ero y 7mo. 2do; 4to.; 6to.y 8to. 3ero. y 5to. <b>ABCB/CBAB</b>	1ero y 3to. 2do ; 4ero; 6to y 8vo 5to.y 7to. <b>ABAB/CBCB</b>	1er ; 2do y 5to 3ro y 6to. 4to solo. <b>AABXAB</b>
Rima asonante con algunas consonancias	Rima asonante con algunas consonancias	Rima asonante con algunas consonancias	Rima asonante
Octavilla decasilábica	Octavilla decasilábica	Octavilla decasilábica	Sextina 4 versos heptasílabos 2 verso decasílabos

Tabla 7.4 Esquema comparativo de las métricas y rimas de cada estrofa y estribillo de “Cada vez que te nombro Mendoza”

Esta obra, muestra la libertad poética del género: la tonada cuyana admite variar la métrica para ajustarse al canto y reforzar la musicalidad. En este caso, manteniendo siempre la rima asonante como sostén identitario. Dice Sánchez al respecto: “Al no

depender de una coreografía, sus estructuras formales son muy variadas tanto en las grandes dimensiones como en las más pequeñas” (2014:865-869). Asimismo, estas licencias poéticas nos remiten a la utilización de elementos asociados a la ‘renovación’.

Este poema, es un verdadero canto a Mendoza. El tú poético, (Mendoza personificada en un ser), recibe elogios y canto. La temática se construye alrededor del paisaje mendocino en su estado preferentemente vendimial, y desde allí se forma el campo semántico correspondiente (fiesta, racimo, lagar, parral, cosecha, hilera).

Ismael Guerrero en este canto expresa un alto lirismo que lo cristaliza como amante de la tierra mendocina, en su paisaje, sus habitantes, su idiosincrasia, su folklore y no deja de manifestar profundos y sinceros sentimientos de amor por este terruño, que su admiración adopta como propio. Un canto pleno de imágenes sensoriales y de movimiento, y de bellas y expresivas metáforas:

*Cogollito de nieves eternas* (metáfora de Mendoza)

*Esperanza labriega que siembra / la canción que tus frutos reparten* (metáfora, imagen de movimiento)

*Madurando el parral / en guitarras que salgo a cantar* (imagen de movimiento)

*Murmullo de acequias / melodía de agüita su anhelo* (imagen sensorial auditiva)

En el ámbito musical, esta melodía también está en Re mayor y dada la cantidad de versos que presenta, es la de mayor longitud de este corpus. Estrofa y estribillo conjuntamente tienen una extensión de 24 compases. Presenta un registro de 9na. con comienzo anacrúsico, que es el que mayormente se ha observado en esta selección de tonadas. Aplica una variedad interválica muy rica de grados conjuntos, cromatismos y saltos interválicos de 3ra.;4ta.;5ta. y 6ta. Se observa la utilización de valores irregulares y la no repetición exacta de algunos los fraseos.

Advertimos aquí también el recurso compositivo de la reiteración transpositiva del motivo, en un proceso traslativo melódico y armónico que mostramos a continuación en el ejemplo de la figura 7.6. Se observa que ha sido realizado cuatro veces consecutivas sobre diferentes funciones armónicas, de mayor o menor tensión según el lugar de la frase que esté ocupando, en un descenso por grados conjunto. También en este ejemplo tenemos ocasión de ver la utilización de sustituciones que poseen 5tas aum.; 7mas. disminuidas y semi disminuidas y un ritmo armónico mayormente de dos acordes por



Transcribimos a su vez un párrafo de García que habla de las características generales de “Zamba azul” que perfectamente podría ser aplicado a esta obra:

El ámbito de sus melodías es generalmente mayor a la octava y entre sus rasgos recurrentes encontramos notas repetidas y giros de bordadura, con un buen balance de grados disjuntos y conjuntos. Los rasgos inmanentes de *Zamba azul* nos dan cuenta de la relación tradición-renovación que se da en la misma. Por un lado, la estructura formal de la pieza, la métrica y la rítmica general se mantienen dentro de los modelos tradicionales, mientras que algunos rasgos rítmicos y la organización de las alturas, en cuanto al planteo armónico y sus implicancias en los procesos melódicos expresa la búsqueda de renovación en relación al modelo genérico, el modelo tradicional que se había establecido como un modo de hacer que expresaba una cristalización del género.(2008:201)

A su vez, en relación al reconocimiento de los parámetros que podrían ser usados para identificar la renovación , serían las sonoridades próximas al género del jazz.

## 8 CAPITULO 8 Hacia el final y conclusión

### 8.1 ¿Aportes de Viñas al folklore cuyano?

Para apoyar la fundamentación de nuestras conclusiones, hemos decidido compartir aquí, una sucesión de opiniones de varios artistas referentes actuales de folklore cuyano, de diferentes lugares de la provincia Mendoza. Les realizamos entrevistas para conocer cuánto conocían la obra de Viñas y que les sugería su nombre.

Nos remitimos a consultar mayormente a músicos guitarristas ya que, como hemos dicho, Viñas es considerado un excelente ejecutante de ese instrumento. A continuación ofrecemos fragmentos de algunas de las mencionadas entrevistas, cuando respondían a la pregunta: ¿Qué le sugiere el nombre Jorge Viñas?

Entrevista Bernardo Ríos:

Me parece un compositor fundamental, increíble músico y con mucha esencia. Tiene la ‘cosa cuyana’ y él incorporó otros elementos... Así que para mí es como uno de los artistas fundamentales de la música cuyana, de los últimos, para mí, 40 años. (19/08/ 2025)

A partir de su respuesta le preguntamos: ¿Tendría claro cuáles son esos elementos que menciona? ¿Qué sería lo que según Ud. él incorpora en la música cuyana?

¡La armonía! Recuerdo de ver, no sé..., trecena bemol, por decir, ¿en la tonada?...No es que no se haya hecho, seguramente, pero no con esa precisión en la melodía, como que él ya busca esas sonoridades. No sé si decir que tiene que ver con la música brasileña o el jazz, con otras cosas que él ha incorporado, pero sí tiene una belleza y una apertura en cuanto a lo melódico y armónico. Eso fue lo primero que a mí me llamó la atención, después las letras más adelante, pero lo primero es la música(19/08/ 2025)

Entrevista Higinio Cerda Jofré:

Una melodía exquisita, se me viene una armonía genial, todo lo que tiene que ver con algo bello y con algo que ha aportado y aporta tanto, para mí es uno de los más grandes que ha dado orgullo desde todo punto de vista. Autor, compositor, intérprete, tanto cantando como interpretando muy bien la guitarra, así que se me viene algo hermoso vinculado con la música directa, con la música de la buena, digamos (...) Jorge cambió el lenguaje cuyano, uno de los que cambió, fue Tito Francia..., hubo varios, pero Jorge fue el que más, desde mi punto de vista, se impuso en esa parte, yo le diría... atractiva, desde el punto de vista armónico.” (15/08/25)

Entrevista a Arturo Tacheret:

Me llamó siempre la atención, no solo a mí, sino también lo he charlado, lo he conversado con otra gente, que suena a los arreglos cuyanos, eso que es una trama... Yo hablo de una trama de guitarras, porque tenemos una guitarra rítmica, primera guitarra, segunda guitarra, la octava guitarra, el guitarrón, o sea, un entramado que logra un contrapunto con las voces, muy complejo, interesante, pero que requiere de varios ejecutantes... Sin embargo, como guitarrista Jorge Viñas logra recrear esta trama, ese sonido, ese acompañamiento, ¡solo con una guitarra! (...) Y por otro lado, hace un recorrido y una ampliación de los recursos armónicos también, que lo digo ahí con Tito Francia, en la sonoridad, en los acordes extendidos, en los recursos de caminos armónicos, como el intercambio modal, modulaciones, etc., que, bueno, hay que poder hacerlo mientras se canta, y eso es admirable en Jorge Viñas, que su guitarra, después de la composición, ya está planteada (21/08/25)

Entrevista a Pablo Budini:

Pienso en su música, lo primero que hago es cantar su música, es una corriente muy tradicional, pero muy distinta a la vez, muy de él, casi que te diría que me pasa a lo mejor con Jorge Viñas, como lo que me pasa con el Cuchi Leguizamón. Yo escucho la música de El Cuchi, e inmediatamente entiendo que es el Cuchi, Y en el caso de Jorge también, me ha pasado con canciones que yo he escuchado, que yo no sabía que eran de él, y yo digo, esto debe ser de Viñas. Entonces, me viene esa obra muy personal, muy de él, y a su vez, muy basada en la raíz.

A partir de su respuesta le preguntamos: ¿podría extraer qué le hace identificarlas?

Sus armonías, sus recursos armónicos, siempre sorprendentes. (...) yo creo que Jorge Viñas es una música cuyana nueva dentro de la música cuyana. Donde sus melodías son como muy personales. Y sus armonías son muy de él. Muchas veces me doy cuenta de que una canción es de él, por su camino moderno y armónico. (Pablo Budini 15/08/25)

Entrevista a Gustavo Micieli (Dúo Nuevo Cuyo):

Cuando hablamos de Jorge Viñas, primero que hablamos de calidad. Muy notable la calidad en su obra, Jorge Viñas ha sido un tipo muy completo, cantando, tocando la guitarra, arreglando, escribiendo (...) la verdad es que el aporte que ha sido para mí la aparición de este gran compositor, ha sido en lo armónico, sobre todo hablando musicalmente. Porque es un poco el heredero del Nuevo Cancionero..., pero la parte armónica de Jorge Viñas es para mí lo que marcó la diferencia. (15/08/25)

Al leerlos, podemos observar como todos, de una manera u otra, remarcaron que lo fundamental en él ha sido el tratamiento armónico de sus melodías desde el conocimiento profundo de su guitarra.

En una entrevista tomada de la Revista *Folklore* de Mayo de 1978, cuyo nombre del artículo era “Jorge Viñas, el sabor de la tonada con los nuevos aportes cuyanos”, el compositor decía: “En mi caso aplico a la tonada ciertas armonías que antes no se hacían. Desde luego, no las podían hacer por diversas razones. Mi aporte en ese sentido, pretende unir el sabor profundo de la tonada, con nuevas formas expresivas”. Nuestra lectura es que esas nuevas formas expresivas de las que Viñas hablaba entonces, fueron plasmándose a lo largo de los años, en una búsqueda permanente por hablar de Cuyo desde todos los lugares que le fue posible hacerlo. Abordó diferentes ritmos cuyanos: tonadas, cuecas, gatos instrumentales, valsos, zambas. Lo hizo también con géneros folklóricos de otras regiones del país. Siempre desde su guitarra solista, con melodías por momentos muy criollas, en otros, más abiertas y complejas, utilizando intervalos de distintos tipos que proponen riqueza el aspecto melódico, del mismo modo que lo hiciera Francia. Escribiendo o cocreando con poetas que resonaban con lo que él también necesitaba decir. Todo eso sostenido por una idea motora: “intento que nuestra música se universalice” decía nuestro compositor en la entrevista antes aludida. Su decisión pasó por crear melodías apoyadas por una armonía diferente, generando tensiones también en la relación melodía – acompañamiento. De esa manera propuso caminos alternativos, prácticamente no usados en el folklore cuyano hasta ese momento. En este sentido Sánchez nos dice:

(...). algunos músicos adoptaron una postura más crítica y llamaron a una renovación de las prácticas compositivas. Tal fue el caso, por ejemplo, de Tito Francia (García 2006) y Nolo Tejón en los años sesenta; Saúl Quiroga y Ernesto Villavicencio en los setenta; y más recientemente Jorge Viñas en los ochenta y Fabiano Navarro en los noventa. (2014:865-869)

Para finalizar esta suerte de muestra de opiniones, sobre si Viñas ha sido o no parte de la renovación, compartimos un fragmento del trabajo de Stillger donde Tejada Gómez y Tito Francia se expiden al respecto. La autora comienza diciendo:

Sería imposible incluir en este trabajo a la totalidad de artistas que se han incorporado con su aporte renovador. Veámos qué opinan los fundadores<sup>97</sup> de los que llegaron más tarde. Según Tejada Gómez: - *la gente de valía que ha salido de Mendoza es muy evidente: Armando y Daniel Talquenca, Jorge Viñas-* (...)

Para Tito Francia, hacer nombres es la mejor manera de olvidarse. No obstante mencionó a Damián Sánchez, Jorge Viñas que fue su alumno un tiempo(...) (1992:24)

---

<sup>97</sup> Haciendo referencia a los fundadores del Movimiento del Nuevo Cancionero

## 8.2 ¿ Guerrero, un bonaerense escribiendo folklore cuyano?

En las mencionadas entrevistas hicimos también la pregunta: ¿Considera que las letras de Guerrero son representativas de Cuyo? ¿Por qué? y esto nos respondieron:

Entrevista a Higinio Cerda Jofré :

Sí, total, absolutamente. Sí, sí. Te describe todo. Ismael te describe todo. Y es interesante por ahí el sistema con el que trabajan, porque por ahí Ismael tira una letra y Jorge le pone la melodía y la armonía, o a veces ha sido a la inversa, como en el caso de “Mañanitas de mi Tunuyán”, que Jorge le pasó la instrumental e Ismael se adaptó sin tocar nada, sin cambiar nada, desde todos los puntos de vista, y con una letra perfecta.

Toda esa poesía de Ismael es muy loca, me encanta, me atrapa, me atrapan las poesías de Ismael. Y Jorge no habla, porque cuando Jorge habla, esa poesía concuerda con una melodía que le cabe justo, Y con una armonía que también acompaña ahí, con la precisión, con un contenido, diría... distinto, distinto a lo que tiene que ver con el lenguaje cuyano. (15/08/25)

Entrevista a Ini Ceverino :

Sí!, sorprendentemente sí. Sabiendo que Guerrero no vive en Mendoza, o al menos esto que decíamos, ¿no? Considero que son muy representativas de Mendoza, sorprendentemente. Ismael, sin haber vivido en Mendoza, logra pintar desde ese lugar de emoción nuestros paisajes, lo que sucede, etc. Y cómo al momento de combinarse estas dos partes de ese todo, es magistral (15/08/25)

Entrevista Leonardo Mur (grupo La Melga):

(...) Ni hablar de Guerrero! creo que hicieron una conjunción perfecta! Las letras de Guerrero son totalmente representativas de Cuyo! Yo creo que es muy difícil encontrar ese equipo de primera, y que musicalmente vos puedas poner eso a esa letra, que no pierda el sentido, que no pierda lo estético... y que vos con la música tenés que darle ese enamoramiento, también a la letra. Porque si yo le puedo poner esta misma letra a otra música, te aseguro, estoy convencido que puede perder totalmente el sentido estético, y creo que lo hicieron perfecto, los dos, los dos, Guerrero como Viñas! (15/08/25)

Entrevista Pablo Budini:

Sí. Totalmente.

A partir de su respuesta le preguntamos: ¿Por qué?

Simplemente porque, sobre todo con la música de Cuyo.

Uno se da cuenta cuando una canción es compuesta por alguien que no es de la región. O como que tiene otra influencia musical. Me pasa muchas veces con las composiciones de José Luis Aguirre, de gente que... también compone música cuyana, de una forma muy buena. Pero con un aire desde otro lugar. O sea, como que yo presiento o siento... de que esa persona no respiró el mismo aire que respiraba yo.. no sé cómo lo podría decir ... Hay muchos... cuyanos no nacidos con Cuyo, que han hecho cosas realmente bellísimas en la música cuyana: Uno de ellos es el Rubén Díaz, por ejemplo. Y... en el caso de Ismael Guerrero... Yo nunca me planteé si era mendocino, si era sanjuanino, o si era porteño... La fórmula digamos poesía y música... Es perfecta. Y el resultado es eso!. Me parece absolutamente parado en el estilo, con el género, con su letrística. (15/08/25)

Entrevista Arturo Tacheret:

Sí, son una postal de Cuyo, claramente.  
No sabría decir desde lo poético qué es exactamente, respecto a autores cuyanos, o a un cancionero tradicional cuyano, incluso diferenciándose de lo que fue después en el Nuevo Cancionero. Creo que es particular la forma, y sin embargo es representativa. A mí me gusta eso, creo que yo también cuando compongo y cuando escribo, voy en esa búsqueda diferente, encontrar una forma personal de decir la localía, y es lo que Guerrero, me parece que perfectamente logra. (21/08/25)

Al hablar con Guerrero sobre cómo surge en él este amor por lo cuyano, verificamos que los encuentros con Viñas, fueron significando una profunda vinculación con la cultura y los valores cuyanos. Si bien él conocía a algunos referentes, el conocimiento verdadero llegaría de su mano. Fue descubriendo “el nivel de excelencia que tiene la música cuyana”<sup>98</sup>, sus características y la importancia que tienen en ella, la poesía y la guitarra. Se fue compenetrando de tal forma, que quiso ser parte “me interesaba formar parte de este sentimiento cuyano, porque el sentimiento cuyano es muy diferente a cualquier otra expresión..”<sup>16</sup> Fue constatando, la singularidad de sus rasgos, la diferencia que existe con otras regiones folklóricas de Argentina y cómo es vivida por su gente.

Sus poesías abordan al ser humano , en una dialéctica con sí mismo, moviéndose dentro de los límites de la propia existencia y sus devenires ,sumergido en el paisaje y su cultura regional. No hemos observado en los versos de sus obras en general, ni en las de estas tonadas elegidas en particular, temáticas que incluyan crítica social de ningún orden.

---

<sup>98</sup> Entrevista personal a Ismael Guerrero. (Su amor por la música cuyana- 10/11/23)

A grandes rasgos podríamos señalar, que en este punto encontraríamos un aspecto que lo separa del ideario del *Nuevo Cancionero*: no hay planteo o mirada crítica de ninguna índole, o capa de significación.

Las identidades asociadas a las músicas se construyen desde las prácticas. El adjetivo cuyano, ha perdido su significación de gentilicio. En este sentido, ‘cuyano’ no implica necesariamente haber nacido en San Juan, San Luis o Mendoza,(Sánchez 2025) si no, adherir profundamente a los valores intangibles que vinculan el sentimiento de pertenencia.

Para finalizar compartimos un fragmento de los versos de la canción “Definición de Patria” de Julia Prilutzky Farni y Julio Lacarra:

*“Se nace en cualquier parte.  
Es el misterio,  
es el primer misterio inapelable.  
Pero se ama a una tierra como propia  
y se quiere volver a sus entrañas.  
Allí donde partir es imposible,  
donde permanecer es necesario,  
donde el barro es más fuerte que el deseo  
de seguir caminando”*

### **8.3 Conclusión final**

A partir de lo observado podemos decir que :

Para permanecer dentro de lo que los cultores consideran, ‘lo cuyano’, nos referiremos a la ‘conservación o tradición’ que sostuvieron en varios aspectos, en los tres estilos de tonadas que hemos propuesto , según el mayor o menor contenido de rasgos tradicionales .Y en sentido inverso, los rasgos que los ubican dentro de la renovación.

En la siguiente tabla 8.1 ofrecemos un intento comparativo que nos permite ver con más claridad lo detectado.

## Rasgos comparativos tradición-renovación

Tradición	Renovación
<b>Desde lo guitarrístico</b>	
Viñas utilizó a la guitarra como instrumento acompañante icónico en la música cuyana <sup>99</sup> .	Su técnica de ejecución, sí habla de renovación al utilizar la mano completa, sin la utilización de ‘pua’. Ha logrado configurar una textura polifónica de varias guitarras en un mismo ejecutante. Figura de cantautor : sólo voz y guitarra.
<b>Desde lo formal</b>	
Mantuvieron sus todas sus tonadas dentro el esquema formal de la tonada cuyana contemporánea.	
<b>Desde la utilización de recursos melódicos y armónicos</b>	
En las <i>tonadas con predominancia de recursos asociados a la tradición</i> , Viñas mantuvo la utilización de recursos musicales melódicos, armónicos y guitarrísticos que remiten al espectro de lo más tradicional.	En las <i>tonadas con predominancia de recursos asociados a la renovación</i> , Viñas amplió la utilización de recursos musicales melódicos, armónicos y guitarrísticos que remiten al espectro de músicas más universales asociadas al corte jazzístico.
<b>Desde lo literario</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• En las <i>tonadas con predominancia de recursos asociados a la tradición</i> Guerrero siguió utilizando temáticas paisajísticas ,amatorias, costumbristas de acervo cuyano en lenguaje coloquial, donde el cuyano se ve reflejado. Sin metáforas de profundidad simbólica u otras significaciones del corte de la crítica social, por ejemplo.</li> <li>• Utilización de métrica y rima en estructura repetida.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En las <i>tonadas con predominancia de recursos asociados a la renovación</i> Guerrero siguió utilizando temáticas paisajísticas amatorias ,costumbristas de acervo cuyano pero incluyó además la figura del ser humano en conflicto existencial en una dialéctica con sí mismo y el paisaje. En un estrecho código de pertenencia con un lenguaje enriquecido con metáforas de profundidad simbólica sin significaciones del corte de la crítica social.</li> <li>• Utilización de métrica y rima en estructura más libre.</li> </ul>
<b>Desde la interpretación vocal</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantuvo en estas obras la voz clara, firme sosteniendo una energía sonora potente de principio a fin. De corte ‘bien varonil’ con poca utilización de matices dinámicos En referencia al fraseo, aplicó ciertos modismos o inflexiones que proponen algunas cuadraturas, sin demasiados valores irregulares ni síncopas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utilizó su voz en clara asociación con la intencionalidad de los textos. Con más exaltación o menos según lo requiriera la obra.</li> <li>• Mayor o menor dulzura o dolor, alegría o tristeza. En referencia al fraseo, aplicó ciertos modismos o inflexiones que proponen ciertas licencias con valores irregulares y síncopas.</li> </ul>

Tabla 8.1 – Rasgos comparativos tradición - renovación

***Ambos estilos han convivido en todos los períodos compositivos.***

<sup>99</sup> En ese sentido, es de destacar que la guitarra utilizada en el folklore cuyano merecería un capítulo aparte al que no podemos referirnos en este trabajo. Posee una larga historia de virtuosismo y decantación estilística de la Viñas es un claro exponente. Por lo tanto en su guitarra, también tenemos un punto central al hablar de los recursos que lo mantienen ligado a la ‘tradición’.

En este punto de cierre, nos parece atinado traer hasta aquí, las tres preguntas iniciales que dieron origen a esta investigación:

- Cuáles serían las características fundamentales de las tonadas compuestas por Jorge Viñas e Ismael Guerrero ?
- ¿Puede considerarse que la obra Jorge Viñas, en general y las tonadas con Guerrero en particular, podrían ubicarse en la línea de continuidad dentro del lenguaje estético musical renovador del *Movimiento del Nuevo Cancionero*?
- ¿Es posible identificar los elementos que adscribirían a esta continuidad?

A continuación, intentaremos entonces responderlas:

A partir de todo el recorrido transitado estamos en condiciones de decir que las tonadas de Viñas- Guerrero han ‘ido y han vuelto’ de lo tradicional a lo renovador según su inspiración lo dictara. Del total de siete tonadas incluidas en este trabajo , dos de ellas están ubicadas claramente en el ámbito de las que poseen ‘predominancia de recursos asociados a la tradición.’ Una ubicada en la categoría ‘con cierto equilibrio de recursos’ y cuatro en el ámbito de las que poseen ‘predominancia de recursos asociados a la renovación’. Esto nos permitiría decir, que una gran parte de obras de Viñas -Guerrero podrían ubicarse dentro de la línea de renovación a la que adherían los postulados de *Movimiento del Nuevo Cancionero* y otra parte ha quedado arraigada en los cánones de ‘lo tradicional’. Esto lo diferencia de su maestro Tito Francia, lo que en la siguiente cita de García queda evidenciado :

“lo asocian, aparentemente, con el canon tradicional del folklore, canon al cual Francia no pertenecía ya que ni intentó preservar intacta la expresión cuyana tradicional, ni fue la tonada, género típico cuyano, el más frecuentado por Francia como compositor” (2006:79)

Por su parte Guerrero ha tenido la flexibilidad de asociarse a uno u otro lenguaje, tradicional o renovador , como quedo expresado en los análisis literarios precedentes, lo que de alguna manera, también lo diferencia de Tejada Gómez.

Finalmente, cerramos tomando estas palabras del propio Viñas en su tonada “Mendoza, madre de vendimias” compuesta en la década del 1970 : *Tengo una tonada vieja/tengo una tonada nueva/se pelean por ser bellas/porque me hablan de mi tierra/se pelean por ser bellas/porque me hablan de mi tierra.* “Jorge Viñas es una música cuyana

nueva , dentro de la música cuyana”.(Budini 15/08/25) .Creemos que esa clara convivencia de tradición y renovación es la que les ha permitido a estos creadores tener una vigencia que ha atravesado las décadas y aún hoy siguen siendo interpretados y grabados por artistas de todas las generaciones, dentro y fuera del espectro de los cultores del folklore cuyano.

*“Nunca supe cómo y cuándo,  
desde qué flor encantada  
el silencio fue tonada  
el amor su voz y amparo  
Desde qué raíz cantando  
tonada y Cuyo se amaron”.*

*(Ismael Guerrero 1983)*

*“Habré amado y comprendido a los míos,  
si finalmente, en algún rincón de mi Patria  
me recuerda un verso, una tonada  
o simplemente ésta loca elegía de cantar las cosas de Cuyo”*

*(Jorge Viñas 1972)*

## 9 BIBLIOGRAFÍA

- Berná, F., & Daniel. (2016). “Jorge Viñas adalid de la buena música”. Entrevista-transcripción: Agustina Spinelli. *Decires de la cuyanía*, Revista Digital. Mendoza. <https://deciresdelacuyania.wordpress.com/2017/02/17/jorge-vinas-adalid-de-la-buena-musica/> (Fecha de consulta: 03/05/2025).
- Castellino, M. (2001/2002). “Armando Tejada Gómez: el sentido americanista y social de la poesía”. *Piedra y Canto* (Cuadernos del CELIM), 7–8, 35–53. Universidad Nacional de Cuyo.
- Cladera Tapia, L. del C. (2021). *Chacho Santa Cruz... mi padre*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- De la Fuente, J. A. (2005). “Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?”. *Literatura y Lingüística*, 16, 45–64. Santiago de Chile. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112005000100003>. (Fecha de consulta: 10/06/2025)
- Feld, A., & Busala, A. (2010). “Investigar y curar: conocimientos y profilaxis del bocio endémico en la Argentina (1916–1958)”. *Asclepio*. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, 62(2), 375–404. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/188982>  
Fecha de consulta 23/07/25
- Fernández, V. (2010). *Rescate Patrimonial de Folklore Cuyano*. Fondo Provincial de la Cultura, Gobierno de Mendoza; SADAIC.
- García, M. I. (2006). *Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia*. Tesis de Magíster en Artes, mención Musicología. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.
- García, M. I. (2006). “Música y sociedad. Circulaciones, recepciones e imaginarios sociales en relación a Tito Francia”. *Revista Argentina de Musicología*, 7. Publicado 11-05-2018. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/174> (Fecha de consulta 16/01/25)

- García, M. I. (2008). “Zamba azul y la renovación de la canción popular mendocina. Convergencias disciplinares para un análisis musical significativo”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 6. Universidad Nacional de Cuyo.
- García, M. I. (2009). “Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero”. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Gutiérrez Ruiz, J. (2018). *Los Festivales Folclóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958–1970): folklorismo, hispanidad y raza en el folklore musical latinoamericano durante el franquismo*. Universidad Complutense de Madrid.  
<https://hal.science/hal-03806434/>  
Fecha de consulta 23/03/25
- López Cano, R. (2005). “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 9.  
<https://www.redalyc.org/pdf/822/82200911.pdf> Fecha de consulta: 11/08/24
- López Cano, R., & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta-Fonca / Escola Superior de Música de Catalunya.
- López Cano, R., & San Cristóbal, U. (2020). “Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa”. *Quodlibet*, 74(2), 87–116.
- Mamaní, A. (2017). “Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres argentinas (1969)”. *Revista Argentina de Musicología*, 18, 143–166.  
<https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/4096d224-8564-49a9-88ca-79e1584713f0/content> (Fecha de consulta: 17/04/25)
- Martí, L. (2004). *Tonada cuyana*. Región cuyana. Mapa musical argentino. Cátedra de Música Popular Argentina I, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo.
- Mendoza, G. S. (2017). *El manejo del ritmo en Canciones y otros poemas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, E.A.P. de Literatura. Repositorio CORE. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/323343811.pdf> (Fecha de consulta: 28/08/2025).
- Mocayar, H. (2022). *Tonadas con historias 1972–2022*. Mendoza: Edición independiente.

- Musri, G. (1999). “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”. San Juan: Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan, AAM.
- Musri, G. (2013). “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia”. *Revista Musical Chilena*, LIII(192), 13–26.
- Nachmanovitch, S. (2011). *Free Play: La improvisación en la vida y el arte* (2ª ed., 5ª reimp.). Buenos Aires: Paidós.
- Rodríguez, A., & Moreno de Macía, E. (1978). “La tonada cuyana, hermana mayor del folklore argentino”. *Revista Folklore*, 248. pp-40-49
- Sánchez, O. (2004). *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Universidad Nacional de Cuyo.
- Sánchez, O. (2008). “Intersecciones sociales en la circulación y recepción de Carlos Montbrun Ocampo”. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 6. Universidad Nacional de Cuyo.
- Sánchez, O. (2011). “María Inés García. Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, 192 pp”. *Revista Musical Chilena*, 65(215), 63–66.  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902011000100006&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902011000100006&script=sci_arttext&tlng=en) (Fecha de consulta: 19/06/23).
- Sánchez, O. (2013). “Músicas populares cuyanas de base tradicional: desde la refundación contemporánea hasta la pérdida de visibilidad nacional”. En *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (pp. 63–78). Mendoza: EDIUNC.
- Sánchez, O. (2014). “Tonada cuyana”. En J. Shepherd & D. Horn (eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World (Vol. IX, pp. 865–869)*. London–New York: Bloomsbury Academic.
- Sánchez, O. (2016). “Autorreferencialidad y legitimación en las músicas populares cuyanas de base tradicional”. *Revista Argentina de Musicología*, 17.  
<http://revista.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/56>
- Sánchez, O. (2018). “Nacionalismos y músicas tradicionales cuyanas: negociaciones en dos momentos del siglo XX”. *Revista Argentina de Musicología*, 5–6.

<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/185> (Fecha de consulta:  
15/09/25)

Sánchez, Octavio (2025). *Las escenas de las músicas populares cuyanas. Construcción de identidades entre la tradición y la mediatización*. Tesis doctoral (en elaboración). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

## 10 ANEXO 1 - Entrevistas

### 10.1 Entrevistas a Jorge Viñas e Ismael Guerrero

Para comenzar, es importante mencionar que ambos artistas residen en la ciudad de Buenos Aires, Argentina y nosotros residimos en la provincia de Mendoza. La única posibilidad de entrevistarlos ha sido de manera telefónica. Debido a que ambos artistas son personas mayores, las dinámicas de las entrevistas con uno u otro, fueron adaptándose a sus posibilidades. Han sido charlas amenas donde, a pesar de tener un listado de preguntas propuestas, muchas veces surgieron vivencias y recuerdos que no necesariamente se ajustaban a nuestras dudas. Todo lo que quisieron contarnos de sus historias musicales de vida, quedó registrado. Por ese motivo, podrá observarse que los temas no mantienen un orden cronológico. Hemos tomado lo que consideramos pertinente para el recorte de este trabajo.

Dichas conversaciones telefónicas fueron grabadas y luego transcritas mediante inteligencia artificial con la plataforma *Turboscribe*. (no está disponible la información de la versión. Se presupone que es siempre una versión actualizada al 2025) Posteriormente debimos organizarlas internamente de manera manual.

Con los dos artistas mantuvimos permanente y fluida comunicación. Nos atendieron siempre con toda gentileza.

En el caso de Ismael Guerrero en particular, la comunicación fue mayormente por mensaje de audio de whatsapp. Todo fue procesado de la misma manera que en las comunicaciones con Viñas. Esto ha significado un trabajo especial, de descarga de archivos y transcripciones, por lo que se verá reflejado de una manera distinta a las entrevistas del compositor. Mediante estos procedimientos entonces, avanzamos en la investigación.

Lo que aquí queda registrado es un listado con los temas más sobresalientes de esas comunicaciones a lo largo de varios meses.

## 10.2 Entrevistas a Jorge Viñas

N ° de entrevista	Fecha	Tema/temas
1	21/10/2023	Su infancia y adolescencia. Sus orígenes con la guitarra y con la música cuyana. Primeros acercamientos al Movimiento del Nuevo Cancionero siendo un adolescente. Integración de Ecos del Ande. Gira en Chile. Regreso a Mendoza. Gana el Primer Festival de la Tonada (1971) con “Ándale Tonada” (tonada)
2-a 1era parte	18/02/25	Seudónimo “Jorge Viñas”. Conocimiento de la música de Tom Jobim. Nuevo Cancionero. Sus maestros: Tito Francia y Armando Tejada Gómez. Clases con Alberto Rodríguez. Tonada del Angelito con Tejada Gómez. El accidente en el que pierde su ojo izq. y cómo lo condiciona para el estudio sistemático de la música.
2-a 2da parte	18/02/25	Giras de la productora Docta con Chacho Santa Cruz. Cuando graba “Ándale tonada” José Zabala. cuando estudia con Tito Francia. Grabación con “Los Andariegos”. “Mendoza , madre de vendimias”(historia). su vida en Buenos Aires.
2-b	18/02/25	Historia de “Mendoza ¿cómo andas?”(tonada) . “Guitarras de Cuyo”(tonada) con Suma Paz. Alfredo Sierra , “su amigo”.
3	13/03/25	“Tonada para los amigos” (Historia) Amistad con Chacho Santa Cruz. “Cada vez que te nombro Mendoza”. Su amor por San Rafael, anécdotas importantes para él. “Alla por San Rafael”(cueca). Anécdota en Tunuyán.
4	18/05/25	Respuestas a preguntas surgidas de relatos anteriores necesarias para comprender varios temas. Historias de su niñez que significaron mucho para él a nivel musical. Admiración por el “Cuarteto contemporáneo” de Tito Francia. Giras en la Patagonia petrolera. Historia de “Simplemente Luz” zamba compuesta en Chile con Hugo De Sanctis.

N° de entrevista	Fecha	Tema/temas
5-a	<b>18/08/25</b>	Como conoce a Guerrero. De su inspiración con él. Sus viajes a Cuyo. Su Experiencia en dúo con Chacho Echenique del “Dúo Salteño”. Historias compositivas de :“Vendimia , tonada y cuyo” (tonada) “Nada más que por amigos”(tonada) Anécdota en la tumba de Buenaventura Luna.
5-b	<b>18/08/25</b>	Historias compositivas de: “compadre de mi tierra”(tonada) “Cada vez que te nombro Mendoza”(tonada) “Nada más que por amigos”(tonada) “Que no nos falten tonadas” (tonada) “Para ir en la vida” (tonadas)
6	<b>01/09/25</b>	Aclaración detallada de la participación de “Los andariegos” en el disco “Hablándoles de mi Cuyo. Zabala y su propio acompañamiento solista.

*Tabla Anexo 1.1 Entrevistas a Jorge Viñas*

## 10.3 Entrevistas a Ismael Guerrero

N° de entrevista	Fecha	Tema/temas
	<b>Nov. 2023</b>	
1	<b>9/11/23</b>	Historias de tonadas. Cómo se conoció con Viñas. Como nació la cueca “El sueño de la vendimia”. Anécdotas de “El sueño de la vendimia”. Cómo surge “De trago en trago”. Tonadas compartidas.
2	<b>10/11/23</b>	Su amor por la música cuyana. Historias de tonadas.
	<b>Abril 2025</b>	
3	<b>06/04/25</b>	Sus padres. Parte de su historia. De su inspiración con Viñas..
4	<b>10/04/25</b>	De cómo surge su seudónimo. Donde viven. Dónde viven 2.
5	<b>11/04/25</b>	Sus padres. Su infancia. De qué vivían. Algo de su juventud. El balance de su vida.
6	<b>18/04/25</b>	Vinculación con Melania Pérez .Aclaración Chaya Cañera. Gana el Festival del IFT del '68. Situación política en la que compuso “Zamba cañera”.
7	<b>20/04/25</b>	Más del Festival del '68. “Zamba cañera”(cantada por el). Partitura de “El sueño de la Vendimia” en la versión de Mercedes Sosa.
8	<b>24/04/25</b>	Como se pone el seudónimo “Ismael Guerrero”. Cómo entró a Sadaic. Registro en propiedad intelectual “Zamba cañera”
9	<b>25/04/25</b>	El atletismo por 5 años. La importancia de Viñas en su vida. “Zamba Cañera” (el comienzo de su carrera). “Chaya cañera”- grabada por la voces de Orán y el dúo “Abramonte”

<b>N ° de entrevista</b>	<b>Fecha</b>	<b>Tema/temas</b>
	<b>julio</b>	
10	<b>20/07/25</b>	“Cuyo un latido de amor” su última tonada. Aprueba “semblanza biográfica.
	<b>Agosto</b>	
11	<b>13/08/25</b>	Historia de “Para ir en la vida” (tonada) y “Nada más que por amigos” (tonada), “De trago en trago” (tonada). De su inspiración.
12	<b>15/08/25</b>	Corroboración fecha de creaciones de las obras.
13	<b>16/08/25</b>	Detalles historia de “Sanjuanina de sol” (tonada)

*Tabla Anexo 1.2 Entrevistas a Ismael Guerrero*

## 10.4 Entrevista Semi estructurada a Cultores de Folklore Cuyano

### **Tesis de Licenciatura:**

“Una aproximación a la vida y obra de Jorge Viñas a través de sus tonadas en colaboración con Ismael Guerrero”. Semblanza

**Tesista:** Vanina Fernández

**Fecha:** Agosto de 2025.

“Recepción de su obra”

### **Preguntas**

1. ¿Qué le sugiere el nombre Jorge Viñas?
2. ¿Tiene obras de Viñas en su repertorio? ¿Por qué?
3. Del repertorio que conoce de su obra, ¿cuál cree Ud. que son las obras más significativas?
4. De este listado de tonadas compuestas conjuntamente con Guerrero, ¿Cuáles cree Ud. que son las más reconocidas?

“Vendimia, tonada y Cuyo”

“Nada más que por amigos”

“Sanjuanina de sol”

“Compadre de mi Tierra”

“Que no nos falten tonadas”

“Para ir en la vida”

“Cada vez que te nombro Mendoza”

5. ¿Considera que las letras de Guerrero, son representativas de Cuyo? ¿Por qué?
6. ¿Ha grabado alguna obra de Viñas o Viñas - Guerrero? ¿Cuál / Cuáles?
7. Como Guitarrista/Cantante, ¿Qué podría decir de sus composiciones?
8. ¿Sabe qué fue el Movimiento del Nuevo Cancionero?
9. ¿Considera que Viñas es parte de la renovación del folklore cuyano?
10. Podría resumir ¿qué cree Ud. que significa la obra de Viñas para el folklore cuyano?
11. ¿Quisiera agregar algo más al respecto?

**Consulta Extra**

12. ¿Qué opina sobre promover un proyecto cultural que impulse la construcción de una Casa Museo Jorge Viñas?

¿Considera oportuno que todos los departamentos de la provincia aporten al Proyecto? ¿Lo cree posible?

¿Estaría dispuesto a adherir con su apoyo a ese Proyecto de Rescate Patrimonial Cultural de Folklore Mendocino?

**¡Muchísimas gracias por sus valiosos aportes  
para concreción de esta Tesis de Licenciatura!**

Atte. Prof. Vanina Fernández

## 10.5 Cultores cuyanos entrevistados

	<b>Entrevistado/a</b>	<b>Fecha de nacimiento</b>	<b>Relación con la música cuyana</b>	<b>Fecha de la entrevista</b>
1	Arenas, Pablo	30/11/1965	Integrante del grupo “Las voces del Salitral” de folklore cuyano tradicional. Guitarrista y cantor.	15/08/2025
2	Budini, Pablo	01/11/1974	Guitarrista. Director fundador de la Orquesta de guitarras Tito Francia. Gillén. Mza. Integrante del dúo cuyano Romero- Budini. Músico acompañante Lic. en Mus Pop. Carreras Musicales. FAD. U.N. Cuyo.	15/08/2025
3	Cerda Jofré, Higinio	19/02/1970	Guitarrista. Arreglador. Productor musical. Especialista en música cuyana. Profundo conocedor de la obra de Jorge Viñas.	15/08/2025
4	Ceverino Viviana	26/04/1969	Cantante de música cuyana. A. cargo de la cátedra de Interpretación II. Lic. en Mus Pop. Canto. Carreras Musicales. FAD. U.N. Cuyo.	11/08/2025
5	Miceli Gustavo	24/01/1977	Integrante del dúo de música cuyana “Nuevo Cuyo” Guitarrista y cantor.	15/08/2025
6	Miceli Guillermo	30/12/1974	Integrante del dúo de música cuyana “Nuevo Cuyo” Guitarrista y cantor	15/08/2025
7	Mur Leonardo	26/03/1977	Integrante líder del grupo de música cuyana “La Melga”. Cantor	15/08/2025
8	Ríos, Bernardo	20/04/1978	Guitarrista. Arreglador. Director de la Orquesta y Coro Municipal de Mus, Pop. de San Rafael. Mza.	10/08/2025
9	Tacheret , Arturo	24/03/1964	Guitarrista y Compositor de música cuyana. A cargo de la cátedra de Mus. Pop Arg. Lic. en Mus Pop. Carreras Musicales. FAD. U.N.Cuyo.	21/08/2025

*Tabla Anexo 1.3 Cultores cuyanos entrevistados*

## 11 ANEXO 2 – Rima y métrica española.

Material aportado por la Mgter. Diana Starkman

### Convenciones de la rima

En poesía, las letras que se usan para representar el patrón de rima son simplemente **marcadores simbólicos**. No hay una regla estricta que limite el uso de letras específicas. Se comienza generalmente con la letra "**a**" y se continúa con el abecedario (b, c, d, etc.) a medida que aparecen nuevas rimas. Si un poema es muy largo y tiene muchas rimas distintas, es completamente aceptable continuar con las letras que siguen, como f, g, h, o i.

- **Rimas iguales:** Todas las líneas que riman entre sí se marcan con la misma letra. Por ejemplo, en un cuarteto con rima cruzada, el patrón sería **abab**.
- **Ausencia de rima:** Las líneas que no riman con ninguna otra se pueden marcar con una "x" o simplemente no se marcan.

El objetivo principal de usar estas letras es **visualizar la estructura del poema** y entender su patrón rítmico. Por lo tanto, cualquier letra que sirva para ese propósito es válida.

El uso de las letras del abecedario para designar la rima en un poema es una convención establecida en la **métrica y el análisis poético**. No se trata de una invención reciente, sino de un sistema que ha sido avalado a lo largo del tiempo por la teoría literaria y la retórica.

Aunque es difícil citar un único autor que haya "inventado" este sistema, su práctica está documentada en numerosas obras de referencia y manuales de literatura. A continuación, se presenta una bibliografía que respalda esta convención:

### Obras de referencia y manuales de literatura

- **Manuales de Métrica y Versificación:** La mayoría de los manuales de métrica y versificación española, desde los clásicos hasta los contemporáneos, utilizan este sistema para explicar la estructura de las estrofas. Estos libros son la base del análisis poético en el ámbito académico. Algunos ejemplos son:
  - **Métrica española** de **Antonio Quilis**: Es una de las obras más completas y fundamentales para el estudio de la métrica en la lengua española. Quilis dedica capítulos enteros a la rima y su notación, utilizando el sistema de letras.
  - **La versificación española** de **Tomás Navarro Tomás**: Otro pilar en el estudio de la métrica, donde se explica detalladamente cómo se designa la rima (con letras minúsculas para arte menor y mayúsculas para arte mayor).

### Tratados de retórica y poética

- **Poética** de **Aristóteles**: Aunque no menciona la rima como la conocemos hoy (ya que la rima es un recurso posterior), sus principios sobre el ritmo y la estructura del lenguaje sentaron las bases para los estudios posteriores que sí la incluirían.

- **La Retórica de la Poesía** de **Carlos Bousoño**: En esta obra, Bousoño aborda la estructura del poema y el uso de la rima como un recurso que contribuye al significado y a la musicalidad. El análisis estructural que propone se apoya en convenciones como la notación de la rima con letras.

### Estudios académicos y filológicos

- **Estudios sobre la versificación de autores clásicos**: Muchos estudios sobre la obra de poetas del Siglo de Oro español (como Góngora, Quevedo o Lope de Vega) utilizan esta notación para analizar la complejidad de sus rimas. Por ejemplo, en obras como *Para un vocabulario de la rima española* de **Daniel Devoto**, se examinan los patrones de rima en detalle, utilizando el sistema de letras como herramienta de análisis.

### Fundamento de la convención

El uso de las letras del abecedario no es un mero capricho, sino que se basa en la necesidad de un **lenguaje universal y sencillo** para representar un patrón sonoro. Al ser un sistema incremental (a, b, c, d, ...), se adapta perfectamente a la naturaleza de la rima, permitiendo al analista y al lector identificar rápidamente cuáles versos se corresponden entre sí, independientemente de la longitud del poema.

Por lo tanto, si bien no existe una "patente" sobre el uso de las letras, su validez está respaldada por la **tradicón académica** y la **práctica filológica** en el estudio de la poesía.

Ciertamente. La notación de la rima con letras del abecedario es una práctica estándar en el estudio de la métrica y la versificación, respaldada por una vasta bibliografía en la disciplina. A continuación, se mencionan algunos de los autores y manuales más influyentes en el ámbito de la métrica española:

### Autores y Manuales Clásicos

- **Tomás Navarro Tomás**: Su obra *Métrica española* es una referencia obligada. Es un manual clásico que sistematizó y explicó de manera rigurosa las reglas de la versificación en español. En él, se describe el uso de las letras minúsculas (a, b, c, ...) para los versos de arte menor (8 sílabas o menos) y las mayúsculas (A, B, C, ...) para los de arte mayor (9 sílabas o más).
- **Antonio Quilis**: Autor de *Métrica española*, otra obra fundamental y de gran influencia en el ámbito académico. Al igual que Navarro Tomás, Quilis utiliza y profundiza en la notación alfabética para analizar la rima y la estructura de las estrofas.
- **Rudolf Baehr**: Su *Manual de versificación española* es una obra de gran peso, traducida y comentada por reconocidos filólogos. Es un texto exhaustivo que aborda la métrica desde una perspectiva histórica y comparada, validando el sistema de notación de la rima con letras.

### Autores Contemporáneos

- **José Domínguez Caparrós**: Es uno de los métricos más prolíficos y respetados en la actualidad. Sus obras, como el *Diccionario de métrica española* y *Métrica y poética*, no

solo utilizan esta convención, sino que la explican como parte esencial del análisis de la forma poética.

- **Esteban Torre Serrano:** En su *Métrica española comparada*, también se utiliza y se explica el sistema de notación para la rima, demostrando que sigue siendo la herramienta estándar en el estudio de la versificación.

#### **Otros autores relevantes**

- **Pedro Henríquez Ureña:** Su trabajo en *Estudios de versificación española* también contribuye a la sistematización de la métrica en español.
- **Andrés Bello:** Aunque su obra *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana* es anterior a muchos de estos manuales, sentó las bases para el estudio riguroso del verso, influyendo en autores posteriores.

En resumen, la designación de la rima con letras del abecedario no es una norma escrita en un único lugar, sino una **convención académica** que se ha consolidado a lo largo de siglos de estudio filológico y está presente en todos los manuales de métrica de referencia. Su uso se justifica por su claridad, universalidad y la capacidad de representar de manera simple y efectiva la estructura rítmica y sonora de un poema.

## **12 Anexo 3 Partituras analizadas**

Nota: sólo están marcados los grados armónicos en los compases que contienen la línea melódica del canto. El cifrado americano corresponde a los Acordes.

# Compadre de mi tierra

(Versión original)

Ismael Guerrero

Jorge Viñas

Melodía

Acordes

Guitarra

♩.=55

INTRO 1

Interludio

D/A

A7/C#

4

D/F#

F°7

A7

6

CANTO

D/F#

A7/C#

D/F#

3

7

29

D/F# F°7 Em7 A7 Dmaj7/F#

I<sup>6</sup> III<sup>°7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>6</sup>

ESTRIBILLO

13

D/F# F°7 Em7 A7 D/F#

I<sup>6</sup> III<sup>°7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>6</sup>

17

E7 E7/G# A A<sup>6</sup> G D/F# A7/G

V<sup>7</sup> (V) V<sup>7</sup> (V) I (V) IV I<sup>6</sup> V I<sup>6</sup>

21

Musical score for measures 21-22. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff shows whole rests. The middle staff shows chord voicings: A<sup>7</sup>/C# (measure 21), D/F# (measure 21), and F<sup>0</sup>7 (measure 22). The bottom staff contains a complex rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

23

Musical score for measures 23-24. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff shows whole rests. The middle staff shows chord voicings: A<sup>7</sup> (measure 23), D/F# (measure 23), and A<sup>7</sup>/C# (measure 24). The bottom staff contains a complex rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

26

Musical score for measures 26-27. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff is labeled "CANTO" and contains a vocal line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The middle staff shows chord voicings: D/F# (measure 26), D/F# (measure 26), F<sup>0</sup>7 (measure 27), Em<sup>7</sup> (measure 27), and A<sup>7</sup> (measure 27). The bottom staff contains a complex rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

30

Dmaj7/F# D/F# F°7 Em7 A7

34

ESTRIBILLO

rall. . . . .

D/F# E7 E7/G# A A6

rall. . . . .

37

G D/F# A7/G D/F# D/F#

Nota: sólo están marcados los grados armónicos en los compases que contienen la línea melódica del canto. El cifrado americano corresponde a los acordes.

# Vendimia, tonada y Cuyo

(Versión original)

Ismael Guerrero

Jorge Viñas

♩.=55

Melodía

Acordes

Guitarra

4

6

INTRO 1

INTRO 2

D/F#

Em<sup>7</sup>

A<sup>7</sup>

F#m<sup>7</sup>

A<sup>o7</sup>

Em<sup>7</sup>

Gm<sup>6</sup>

Dmaj<sup>7</sup>

Em<sup>7</sup>(omit5)

Gmaj<sup>9</sup>/A

Dmaj<sup>7</sup>

9

CANTO

Measures 9-10. The vocal line (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, and a dotted quarter note G4. The chord chart shows Dmaj7 (I), F°7 (III°7), and Em7 (II7). The guitar accompaniment (treble clef) features a 7th fret barre and various chord voicings.

11

Measures 11-14. The vocal line (treble clef) continues with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, and a dotted quarter note G4. The chord chart shows A7 (V7), F°7 (III°7), D/F# (I6), Dmaj7 (I), F°7 (III°7), and Em7 (II7). The guitar accompaniment (treble clef) includes a 7th fret barre and various chord voicings.

15

Measures 15-18. The vocal line (treble clef) continues with a quarter note G4, eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, and a dotted quarter note G4. The chord chart shows A7 (V7), B°7 (VI°7), D/F# (I6), Am7 (II7), D7(add9)/F# (V7), G (I), and E7/G# (II6). The guitar accompaniment (treble clef) includes a 7th fret barre and various chord voicings.

19

## ESTRIBILLO

19

ESTRIBILLO

Chords:  $A7(sus4)$ ,  $A7$ ,  $D/A$ ,  $Am7$ ,  $D^9/F\#$ ,  $G$

Roman numerals:  $V^7$ ,  $I_3$ ,  $II^7 (IV)$ ,  $V^7 (IV)$ ,  $I (IV)$

23

23

Chords:  $Gm7$ ,  $C7(omit5)$ ,  $F(add9)$ ,  $F$ ,  $Em7$ ,  $A7$ ,  $F\#m7$ ,  $B7(b9add13)$

Roman numerals:  $II^7 (IIIb)$ ,  $V^7 (IIIb)$ ,  $I (IIIb)$ ,  $II^7$ ,  $V^7$ ,  $III^7$ ,  $V^7 (II)$

27

## INTRO 3

27

INTRO 3

Chords:  $Em7(omit5)$ ,  $A^{13}(b9omit5)$ ,  $D/F\#$ ,  $Em7$ ,  $A7$

Roman numerals:  $I (II)$ ,  $V$ ,  $I_5$ ,  $A^7$

30

F#m7 A°7 Em7 Gm6 Dmaj7

33

CANTO

Em7(omit5) Gmaj9(b5)/A Dmaj7 Dmaj7 F°7 Em7

37

A7 F°7 D/F# Dmaj7 F°7 Em7

41

41

A<sup>7</sup> B<sup>°7</sup> D/F<sup>#</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(add9)/F<sup>#</sup> G E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup> A<sup>7</sup>(sus4) A<sup>7</sup>

46

## ESTRIBILLO

46

ESTRIBILLO

D/A Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>/F<sup>#</sup> G Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>(omit5)

50

50

F(add9) F Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup>(b9add13) D/F<sup>#</sup>

55 *rall.* . . . . . 3

Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> A<sup>ø7</sup>/B Em<sup>7</sup>(omit5) A<sup>13</sup>(b9omit5)

*rall.*

58

Gm<sup>6</sup> D/F# D/F#

Nota: sólo están marcados los grados armónicos en los compases que contienen la línea melódica del canto. El cifrado americano corresponde a los Acordes.

# Cada vez que te nombro Mendoza

(Versión original)

Ismael Guerrero

Jorge Viñas

♩ = 53

INTRO 1      INTRO 2

Melodía

Acordes

Guitarra 2 Arreglos

Guitarra 1 Ritmo

5

Am<sup>7</sup>      D<sup>7</sup>/A<sup>b</sup>      Gmaj<sup>7</sup>      Gm<sup>7</sup>      C<sup>7</sup>

8

Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D/F<sup>#</sup>

## CANTO

11

Em<sup>7</sup> Em<sup>7(b5)</sup> D<sup>9</sup>/F<sup>#</sup> Dmaj<sup>7</sup>/A E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup>

I<sup>3</sup> II<sup>#</sup>

15

G F#m<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> D/F# F#7(#5) Bm<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> G C#7/G#  
 IV III<sup>7</sup> II<sup>7</sup> I<sup>6</sup> III<sup>+</sup> VI<sup>7</sup> III<sup>7</sup> II(III#) V<sup>7</sup>(III#)

20

F#7 C7/G B7/F# E7/G# Eø7 A/C#  
 I(III#) VI(II#) V(II#) I(II#) II<sup>o7</sup> V<sup>6</sup><sub>5</sub>

24

D/F# F#7(#5) Bm F#7(#5) D/A Bm/A $\flat$  E $^7$ /G# Gm $^6$  D/F#  
 I $^6$  III $^+$  VI III $^+$  I $^4$  VI II $^6$ <sub>s</sub> IV $\flat$  I

## ESTRIBILLO

29

C# $^7$ /E# F#m $^7$  B $^7$ (b9omits) Em $^7$  A(sus4) Am $^7$  D $^7$  Gm $^7$  C $^7$ (omits5)  
 V(III) I(III) V(II) I(II) V II(IV $\flat$ ) V(IV $\flat$ ) I(IV $\flat$ ) II(III#) V(III#)  
 V $\flat$ (V) I(V)

34

3

Fmaj7 Bb6 F#m7 Fm7 Em7 D#maj7 D/F#

I(III#) VI# III<sup>7</sup> III<sup>b</sup> II I<sup>+</sup> I

V(VI#) I(VI#)

37

INTRO 3

Em D#maj7 Dmaj7 Am7 D7/Ab Gmaj7

41

Musical score for measures 41-43. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff shows rests for measures 41, 42, and 43. The second staff shows chords: Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, and A7. The third staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 42. The fourth staff shows a bass line with chords and eighth notes.

44

Musical score for measures 44-46. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff shows rests for measures 44 and 45, followed by a melodic line in measure 46. The second staff shows chords: D/F#, Em7, Em7(b5), D9/F#, and Dmaj7/A. The third staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 45. The fourth staff shows a bass line with chords and eighth notes.

48

E7/G# G F#m7 Em7 D/F# F#7(#5) Bm7 F#m7

53

G C#7/G# F#7 C7/G B7 E7/G#

57

E $\emptyset$ 7    A/C#    D/F#    F#7(#5)    Bm    F#+/A#    D/A    Bm/A $\flat$     E<sup>7</sup>/G#    Gm<sup>6</sup>

## ESTRIBILLO

62

D/F#    C#7/F    F#m7    B7(b9omit5)    Em7    A(sus4)    Am7    D7

67

rall.

3

Chord progression for measures 67-69:  
 Gm7 C7(omit5) Fmaj7 Bb6 F#m7 Fm7 Em7 D#maj7

Measure 67 includes a triplet of eighth notes. Measure 69 includes a *rall.* marking.

70

Chord progression for measures 70-73:  
 D/F# F°7 Em7 Bb+ D6/9

Measure 70 includes a *rall.* marking. Measure 73 includes a *rall.* marking.