

Johana Elisa Choque Arévalo

## **Sandra Amaya:**

*“Aproximación a su estilo vocal y sus recursos literarios en las composiciones propias del primer disco”*

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

Directora: Dra. María Emilia Greco  
Codirectora: Dra. Federica Scherbosky

Mendoza  
2023

# Índice

<b>Resumen.....</b>	<b>3</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>4</b>
<b>Agradecimientos .....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
Estado de la cuestión.....	7
Marco teórico.....	11
Metodología.....	14
<b>Capítulo I: Sandra Amaya, trayectoria y contexto de sus canciones.....</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo II: Estilo vocal y análisis de las canciones .....</b>	<b>24</b>
Estilo vocal de Sandra Amaya.....	24
Análisis de canciones .....	25
<b>Capítulo III: Influencias y fuentes .....</b>	<b>47</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>56</b>
Otras referencias bibliográficas .....	58
<b>Anexo .....</b>	<b>60</b>

## Resumen

Sandra Amaya es una cantora popular contemporánea, referente de la provincia de Mendoza. Su música ha trascendido las barreras de la región para ser reconocida a nivel nacional e internacional. En sus composiciones incorpora elementos musicales diversos, que, en conjunto con sus poesías, recuperan relatos ancestrales cargados de simbolismos relacionados con los pueblos originarios y en los que se destaca además la importancia del rol de la mujer, las infancias y los adultos mayores.

Este trabajo busca caracterizar el estilo musical de Sandra Amaya, haciendo hincapié en su estilo vocal y recursos literarios. Interesa además identificar algunas influencias presentes en su obra, como así también fuentes en las que se apoya para la realización de sus creaciones. Para ello se realizó un análisis del disco que fue grabado en 1999, titulado *Arena y Junquillo*. El mismo está compuesto por varias canciones, siete de su autoría.

Entre los interrogantes planteados se encuentran: ¿qué particularidades presenta su música? ¿Qué recursos vocales, musicales y literarios utiliza en sus composiciones? ¿qué aspectos musicales y extra musicales dentro de la producción artística de Sandra Amaya pueden vincularse con el entorno cultural mendocino? Y, ¿qué aspectos la posicionan como referente de la música popular mendocina y la música de los pueblos originarios?

## Abstract

Sandra Amaya is a contemporary popular singer, a reference in the province of Mendoza. His music has transcended the barriers of the region to be recognized nationally and internationally.

In his compositions he incorporates diverse musical elements, which, together with his poems, recover ancestral stories loaded with symbolism related to native peoples and in which the importance of the role of women, childhoods and older adults is also highlighted.

This work seeks to characterize the musical style of Sandra Amaya, emphasizing her vocal style and literary resources. She is also interested in identifying some influences present in her work, as well as sources on which she relies for the realization of her creations. For this, an analysis of the album that was recorded in 1999, titled *Arena y Junquillo*, was carried out. It is composed of several songs, seven of his own.

Among the questions raised are: what particularities does your music present? What vocal, musical and literary resources do you use in your compositions? What musical and extra-musical aspects within Sandra Amaya's artistic production can be linked to the cultural environment of Mendoza? And, what aspects position it as a reference for popular music from Mendoza and the music of indigenous peoples?

## **Agradecimientos**

A mi familia: mamá, papá, hermanos y hermanas, tíos y tías, primos y primas, abuelas y abuelos. Por todas las veces que no pude estar y lo supieron comprender.

A mi directora María Emilia Greco y codirectora Federica Scherbosky por su acompañamiento y paciencia en el trayecto de escritura de la tesina.

A mis compañeros de vida: Tsuneko, Pehuén, Camilo, Vanina, Andrea, Soledad, Anabella, Celeste, Silvana, Carolina, Cynthia, Zoé y Noelia. Aunque tomamos caminos distintos supieron apoyar y acompañar mi elección de canto como carrera y vocación.

A mis amistades: Gabriel, Ana y Maximiliano. Porque estuvieron cuando lo necesité y me enseñaron que los vínculos son indispensables para poder avanzar.

A Alejandra Bermejillo, mi maestra, por el amor y acompañamiento durante toda mi carrera, por ayudarme a crecer como cantora, pero por sobre todo, como persona.

A Gabriel Correa por las horas dedicadas a mi tesina.

A mí misma por no bajar nunca los brazos.

## Introducción

Sandra Amaya es una cantautora popular mendocina que comienza su camino artístico en la década de 1990. Al día de hoy, ha editado tres discos y participado en incontables festivales y actividades musicales tanto en la provincia de Mendoza, como Córdoba, Buenos Aires y otros países. Además, ha compartido escenario con figuras de renombre de la música popular latinoamericana.

Su obra se caracteriza por ser original en sus letras y en los recursos musicales que utiliza. Durante su recorrido como artista, incorpora elementos que remiten a la comunidad huarpe, su historia, su lucha, sus costumbres.

Se debe tener en cuenta que Amaya nació en el departamento de Luján de Cuyo, Mendoza, y convivió con las comunidades huarpes durante muchos años al hacer pareja con un miembro de una de ellas. Por tal motivo, sus letras son un *racconto* de las vivencias que se daban en la comunidad del norte de la provincia.

Además, ella se reconoce como descendiente de los diaguitas, otra comunidad originaria que se encontraba, en su momento, habitando territorio riojano. En la actualidad, debido a la colonización y persecución, la comunidad se ha reducido y desplazado hacia el norte de la República Argentina.

El motivo principal que lleva a estudiar a Sandra Amaya radica en la particularidad de su obra musical, que se considera se sostiene en su vínculo con lo originario, con las tradiciones populares y con relatos ancestrales donde pone en palabras aquellos saberes, visibilizándolos y dándolos a conocer.

Cabe señalar además que, con el pasar de los años, Sandra Amaya fue posicionándose a nivel regional, nacional e internacional con un amplio reconocimiento, convirtiéndose en referente de la música popular mendocina.

Entre las preguntas que se realizan están: ¿qué particularidades presenta su música? ¿Qué recursos vocales, musicales y literarios utiliza en sus composiciones?, ¿qué aspectos musicales y extra musicales dentro de la producción artística de Sandra Amaya pueden vincularse con el entorno cultural mendocino? Y por último ¿qué aspectos la posicionan como referente de la música popular mendocina y la música de los pueblos originarios?

El objetivo general de este trabajo es entonces identificar las características de la obra de Sandra Amaya, poniendo especial énfasis en su estilo vocal y sus recursos literarios.

Los objetivos específicos son:

- Caracterizar el estilo vocal de Sandra Amaya.
- Identificar los recursos literarios que utiliza Sandra Amaya en la composición de sus canciones.
- Indagar en sus influencias y en las diversas fuentes de Sandra Amaya para la composición de sus canciones.

### **Estado de la cuestión**

En primer lugar, es importante señalar que no existen trabajos que tomen como objeto de estudio a la cantautora y su obra. Por lo tanto, se tomarán como recursos algunos trabajos de investigación que colaboran desde diversas perspectivas al desarrollo de este trabajo.

Existen estudios de investigación que se preguntan por el canto de las mujeres en diferentes localidades de la provincia de Mendoza. Entre ellos, se puede mencionar el texto del Dr. Diego Bosquet, “Las cantoras de Malargüe”, donde el autor expone que en el sur mendocino la mujer tiene un rol más relevante en la ejecución de la guitarra, además de cantar de una manera achi-lenada. En cuanto a las piezas, son libres en melodía y texto, la intérprete define lo que cantará en el momento. Esta tradición, que se pasaba de generación en generación, corre peligro de extinción ya que los cantos malargüinos están dejando de ser cantados por las personas más jóvenes.

El trabajo de Bosquet sienta precedentes para los objetivos del presente estudio ya que expone que la cueca que se interpreta en el sur de la provincia, reúne características distintas a la cueca tradicional cuyana. Es decir que el trabajo amplía el espectro de los géneros considerados como cuyanos. De igual modo, el repertorio de Sandra Amaya involucra otros géneros que se encuentran menos visibles y los hace parte de su obra.

Se pueden mencionar también como antecedentes aquellos trabajos que abordan el concepto de vocalidad con el objetivo de caracterizar una determinada forma de cantar o un timbre vocal, a la vez que señalar aspectos sociales e ideológicos que caracterizan la práctica del canto. Entre estos, se puede mencionar el trabajo de Federico Sammartino, “Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical” (2015), que define pautas para el abordaje de la vocalidad entre

intérpretes amateurs de Estancia La Candelaria y realiza un análisis musical también a través del software Sonic Visualiser. Leonardo Waisman por su parte, en “El canto de Mercedes Sosa” (2018), destaca la importancia de analizar rasgos de la vocalidad de Mercedes Sosa a través de una comparación con otras cantantes del momento como Margarita Palacios, Ramona Galarza y Suma Paz.

Puntualmente, Waisman realiza un interesante aporte al abordar el canto de Mercedes Sosa desde el aspecto vocal y, específicamente, se preocupa por caracterizar la voz de la cantante, teniendo en cuenta el timbre, la lectura del texto, *rubato*, afinación y vibrato, utilizando el software antes mencionado. Comenta:

En el contexto del campo de las cantantes de folklore, entonces, Mercedes Sosa aparece con una selección, combinación y refinamiento de prácticas performativas pre-existentes. Con un color de voz y una emisión natural algo cercana a la de Margarita Palacios, de la que también conserva el acento regional, un uso del *rubato* emparentado con el de Suma Paz y una capacidad de proyectar y sostener los sonidos largos que Galarza le envidiaría, Sosa emplea los ingredientes elegidos de esas tradiciones con una calidad y una sutileza que supera largamente a sus competidoras (Waisman, 2018:13).

Cierra su trabajo exponiendo como Mercedes Sosa, al regresar de su exilio, comienza a hacer más juegos rítmicos y variaciones melódicas, las cuales no tenían conexión con el texto poético, sumando juegos de fraseos y tímbricos.

En el presente trabajo se pretende estudiar los recursos interpretativos que utiliza Amaya en su manera de cantar, las variaciones que produce tímbricamente y vocalmente, desde una atenta escucha de las canciones. Y cómo una canción, aparentemente sencilla y repetitiva, se enriquece desde las variaciones vocales. Es por eso que del concepto de vocalidad, se considera prestar atención en el estilo vocal y las técnicas vocales.

Por otra parte, el musicólogo Omar Corrado, parte de la historia personal y musical de Lilitiana Herrero, para realizar audiciones de obras interpretadas por ella y las analiza musicalmente, teniendo en cuenta aspectos tímbricos, recursos tecnológicos y distintas modalidades vocales. Propone:

Estudiar aquí los modos en que su música puede ser entendida como una interrogación integral de conceptos y objetos fuertemente significativos estabilizados por las instituciones, la historia, la cultura, tales como la identidad, la tradición, los géneros, las técnicas, los saberes y las prácticas (Corrado, 1999:410).

Corrado contextualiza la propuesta estética de la cantante entendiendo que se posiciona en el campo cultural, entendiendo éste en un sentido político e ideológico. En este sentido, su



análisis es un aporte para el presente trabajo ya que nos invita a pensar la lírica de las canciones de Amaya en un contexto, así como también su estilo vocal.

Por último, se cita aquí el trabajo Alejandro Escobar Mundaca, en torno a Violeta Parra, donde el músico e investigador chileno expone:

Su figura representa hasta la actualidad variados intereses analíticos orientados hacia su rol social en Chile, los cuales están alejados de su multifacética obra artística. En este contexto, considero que esta invaluable y polivalente obra posee los elementos necesarios para iniciar la presente aproximación interdisciplinaria que busca indagar y reconocer los procedimientos empleados por la autora en sus creaciones poéticas, plásticas y musicales, y cómo ellas presentan interacciones para configurar el discurso artístico por el cual trascendió (Escobar Mundaca, 2012:6).

Indagar y reconocer las fuentes de inspiración de Amaya para componer es uno de los objetivos del presente estudio y, de alguna forma, también se busca comprender cuál es el discurso artístico de su obra. Qué transmite, qué quiere generar, con qué quiere que se la asocie, qué rol tiene como cantora en la música popular y, específicamente, en la provincia de Mendoza.

A la vez, y puntualmente en la región de Cuyo, se toman como insumos para el desarrollo de esta tesina, aquellos trabajos dedicados a cantantes o cantautores/as locales. Entre otros, han sido de utilidad las reflexiones alcanzadas en algunas tesinas de grado de la Licenciatura en música popular de la Universidad Nacional de Cuyo. Cito aquí las de Melisa Budini (2020), “El canto de Eliseo Parada, una voz trashumante de Malargüe”; el caso de Sol Marianetti (2019), “Aporte de Juan Quintero al folclore argentino” y de Lucia Accornero (2021), “La música popular y su relación con la dictadura militar argentina del ’76. El caso de León Gieco”.

La conjunción entre el aspecto literario y musical en las canciones de la música popular, ha sido amplia y diversamente estudiado en las últimas décadas. Entre la gran cantidad de texto, se citan los trabajos del musicólogo chileno Juan Pablo González y la Dra. Dulce María Dalbosco.

Por un lado, el musicólogo chileno González, propone:

Abordar la canción desde distintos ‘momentos’ analíticos; se establecen diálogos entre sus diferentes ‘puntos de escucha’; y se la estudia desde uno o más de sus posibles textos, que pueden ser, al menos, seis: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo (2009:198).

Además, expone que:

Se considera el soporte discográfico en el que se sitúa la canción analizada, considerando la idea de concepto de ‘producción’, expresada en el diseño, los comentarios de carátula y la propia selección y disposición del repertorio en el disco, como ‘textos’ que también dotan de sentido a la canción. En distinta medida, estos análisis

consideraron los contextos históricos y sociales que sustentan la canción; y los discursos de sus creadores, críticos y consumidores en torno a ellas (2009:198).

Siguiendo esa línea de trabajo, la especialista en letras de canciones populares, Dulce María Dalbosco propone que:

El sentido de la canción se articula en la tensión entre, al menos, letra, música y voz. A su vez, la presencia de esta última como condición para la realización de la obra la inserta en otro espacio de tensiones, donde pueden incluso redefinir los vínculos intracomposicionales entre los distintos medios. En efecto, entran aquí en juego las relaciones entre las distintas versiones, pues la voz como interpretación en su doble sentido de performance y de ejercicio crítico puede proyectar diversas significaciones.

Existe una confluencia de tensiones, algunas ligadas a su condición de versos para ser cantados y otras vinculadas al modo en que estos textos tejieron relaciones entre sí en un contexto determinado (2021:73 y 74).

González y Dalbosco siguen una línea de estudio donde analizan las canciones desde sus distintas aristas, buscando visibilizar los diálogos y tensiones que pueden generarse entre ellas, lo cual se procura considerar en el presente estudio. De igual modo, cabe destacar que ambos autores tienen en cuenta el contexto histórico y social en el que se componen, pero también en el cual continúan siendo escuchadas y se sostienen las canciones. Lo mencionado también es un aporte para este estudio, ya que el contexto en el que surgen las piezas de Amaya será tenido en cuenta.

Específicamente en esta tesina, se utilizó la metodología que propone el Dr. Gustavo Zonana (1990), (Cfr. Metodología), pero también se expondrán las tensiones que se van generando a raíz de la obra de Amaya, teniendo en cuenta el contexto en el cual se inserta.

Por otro lado, en cuanto a Sandra Amaya, si bien se comentó que no existen trabajos de investigación sobre ella, sí se puede rastrear numeroso material audiovisual y periodístico. Se propone, por ello, utilizarlos como insumos para reconstruir su recorrido y aportar a la reflexión sobre su estilo vocal y la articulación entre música y letra. Este aspecto se ampliará y será complementario de las dos entrevistas personales a la cantautora, que se le realizaron específicamente para este trabajo (Cfr. capítulo I).

Por último, es importante destacar cómo con el correr de los años comienzan a surgir nuevos trabajos de investigación en torno a mujeres referentes de la música latinoamericana. Con este trabajo se pretende abordar a una cantora popular mendocina desde algunas aristas que nos permitan comprender para quién canta y desde qué posición o lugar, teniendo en cuenta que sus primeras composiciones continúan vigentes en la actualidad.

## Marco teórico

El canto popular es el punto de partida para comenzar el presente trabajo. Interesa analizar qué es el canto popular o las diferentes maneras de concebirlo y/o analizarlo en función de dar un marco de análisis a la obra de Sandra Amaya como cantora popular. No se pretende llegar a una conclusión acabada sino tener en cuenta distintas percepciones de distintos autores.

Las educadoras María Cangiamo y Tania Apelbaum sostienen que:

En el acto creativo de un cantante la voz se transforma en el vehículo expresivo único e irreproducible a través del cual se transmiten no sólo los textos y sus significados sino también las emociones y las personalidades de cada uno, sus propios canales exclusivos (2017:73).

Es decir que un cantante es más que una voz que emite un sonido con una letra, es el medio a través del cual deja parte de sí mismo, parte de su historia y en su voz encontramos características que le son propias. No sólo en términos técnicos, sino expresivos/afectivos.

El investigador Daniel Machuca Tellez y la profesora Mónica Valles, ambos de la Universidad Nacional de la Plata, exponen que: “las músicas populares poseen características propias en sus modos de desarrollo y producción vocal que difieren al menos en lo que concierne a características estéticas y metodológicas y que implican cuestiones contextuales, prácticas e identitarias” (2021:187).

Además de lo propio de cada cantor/a, lo contextual también se hace presente. Incluso eso propio que podemos considerar como identitario es parte de un contexto que lo conforma. En el caso que analizamos, nos interesa justamente ver cómo el contexto lavallino conforma parte central de la construcción de identidad de Sandra Amaya, junto con las prácticas de esas comunidades que son parte de lo que ella pone en su voz.

De igual manera la profesora de la Universidad Pública en Campinas, Brasil, Jeniffer Mideiros aclara:

Las repeticiones son fundamentales para afirmar una identidad, una determinada cultura, pudiendo ser transferidas -como en el caso de las maneras de cantar folclóricas- por transmisión oral, o, como en la tradición erudita, basados en la técnica y la escritura musical, y, como en la tradición popular, por la imitación y la masificación (2016:16).

Ello posibilita pensar el canto de Amaya como algo que le fue transmitido a través de sus raíces diaguitas o por las vivencias que tuvo que atravesar al haberse trasladado a Lavalle. Ella se identifica con las comunidades ancestrales, tal como señala en las entrevistas personales, se siente parte de los pueblos originarios.

Por su parte, y como referente tanto dentro de la licenciatura en música popular con orientación en canto como cantante en el medio local, se le pregunta a la profesora Alejandra Bermejillo qué es una voz popular:

Una voz donde el decir está por adelante del cantar. Y la forma que tiene el músico popular de decir o cantar hace que sea tan amable o fácil que a los demás les parece eso. Que es fácil. Después cuando uno lo canta no es tan fácil (Bermejillo, entrevista, 17 de junio, 2022).

Amaya cuenta historias que le pertenecen a la comunidad, desde un lugar de respeto, con el fin de visibilizar y rescatar esos saberes, difundirlos. Primero está la palabra, la poesía lo cual conlleva a su manera de decir y cantar.

Como se mencionó antes, el concepto de vocalidad resulta interesante para tener en cuenta. Sandra Amaya canta de una manera particular, poco utilizada en la región cuyana. En este sentido, se toman los aportes de la investigadora Paula Vilas, quien describe vocalidad de la siguiente manera:

Las vocalidades no sólo constituyen un cuerpo poético musical, sino que al estudiarlas y comprenderlas como performances, sus modos de hacer o aspectos performáticos, en nuestro caso modos de cantar y emitir vocalmente, pueden ser pensados como ensanchamientos y aberturas a las nociones de técnica vocal, desde posiciones hegemónicas generalmente formuladas homogéneamente como universales (2016: 382).

Es decir que la vocalidad es un concepto vinculado en parte al hacer del cantante, cómo emite su voz, qué resonadores utiliza, dónde coloca la voz. La manera de cantar se decide y a su vez, se aprehende. Y, además, se puede asociar una forma de cantar a un territorio o región, ya que está fuertemente anclado el canto al lenguaje y la pronunciación de las palabras. En este sentido, se tiene en cuenta la propuesta de Vilas en el marco de este trabajo especialmente en lo referido a las nociones técnico vocales y estilos vocales, ya que se entiende como un posicionamiento frente a la sonoridad vocal hegemónica.

Por su parte, la Prof. Bermejillo define los distintos estilos vocales basándose en su experiencia. Para este trabajo se considera pertinente tomar su propuesta, por un lado, para articular en el ejercicio de investigación aquellos aspectos que fueron parte de la formación como intérprete; y por otro, con la intención de dar un lugar a la experiencia de la Prof. Bermejillo.

Volviendo a Amaya, ella nace en la región de Cuyo y su familia es, según consta en sus entrevistas, descendiente de diaguitas, se tendrán en cuenta dos estilos vocales distintos, asociados con territorios puntuales de la República Argentina:

Región de Cuyo (tonada-cueca): región donde el estilo vocal está fuertemente asociado al litoral, ya que la tonada y el chámame comparten una emisión de la voz

similar. Uso de ligadura, portamentos, línea en la frase, color de la voz liviano, de cabeza, escape de aire.

Noroeste argentino: región en donde aparece la baguala, la vidala, la zamba, la chacarera. El color no es tan liviano, sino que hay una sonoridad más a tierra, con más preponderancia de la sonoridad de pecho. Y el uso exagerado de los falsetes. Aparecen saltos de octava o de sexta donde se trabajan los agudos empujados, llevándolos desde el pecho (voz mixta) o livianos, como se cantan en la baguala. Uso de kenkos o derrumbes.

Cuando habla de “sonido a tierra” Bermejillo se refiere a “sonido con preponderancia del pecho y de la zona modal (zona del habla). Muy poca resonancia de cabeza”.

Lo comentado por la docente, se puede completar con lo que señala la etnomusicóloga Isabel Aretz (2000) respecto de los recursos vocales en el NOA:

Vale la pena señalar aspectos que caracterizan vocalmente la música del NOA, puntualmente baguala, vidala y tonada. Esos tres géneros mencionados comparten el origen, desde la cultura Saucos-Condorhuasi (500 a.C hasta el 900 d.C), pasando por la Draconiana (150 a 100 d.C) para luego asentarse en distintas provincias, aunando características particulares según el territorio del que se tratase (Aretz, 2000:35).

Retomando la cita de Bermejillo, la docente afirma:

En Mendoza hay una mayor herencia de los españoles y en el norte hay más preponderancia de los pueblos originarios o de las cantoras o copleras. Las diferencias de los géneros tienen que ver con la lengua materna. Las distintas formas de hablar que existen en las distintas regiones determinan la forma de cantar.

Resulta útil además complementar lo mencionado con algunos conceptos tomados de la vocología. Se toma el aporte de Carlos Alberto Calveche Mora, quien describe la vocología como una disciplina que integra la música con la fonoaudiología, la comunicación y la voz desde el ámbito científico y artístico. En su glosario se definen distintos conceptos que se utilizan para abordar la voz hablada, la voz cantada e interpretada.

Entre los conceptos que se abordarán, se encuentran:

**Color:** es una palabra utilizada para describir la cualidad de la voz. Colorear la voz es hacer ajustes en la textura tonal del sonido vocalizado que refleja respuestas emocionales a la música o el texto. Funcionalmente, se logra a través de variaciones sutiles en el balance de la registración, y por medio de ajustes hechos en la resonancia. El color de una voz viene dado por la técnica de emisión de las vocales. Estas pueden ser emitidas más abiertas o claras, o más cubiertas o redondeadas. De esta emisión se consigue un color de la voz más claro o más oscuro. (Calveche Mora, 2023: 43).

**Timbre:** se refiere a la cualidad de la voz. Es la propiedad que nos permite distinguir entre dos notas de igual frecuencia e intensidad emitidas por fuentes sonoras distintas (dos instrumentos, dos personas), en la voz, depende de los formantes y de las dimensiones físicas del tracto vocal, de la frecuencia fundamental y de la intensidad. (Calveche Mora, 2023: 91).

Linea o Legatto: paso desde una nota a otra sin interrupciones y sin los tonos intermedios. Las dos notas deben tener la misma intensidad y el mismo timbre. Depende del manejo del aire (Calveche Mora, 2023: 91).

Es importante resaltar una vez más que Amaya rescata en su obra géneros que remiten a los pueblos originarios del altiplano, a las cantoras copleras. Se ve en el tipo de composiciones que realiza, además de la emisión vocal que utiliza y a lo que alude la poesía de sus textos, fuertemente vinculados con la comunidad huarpe.

A la vez, resulta relevante tener en cuenta que en la región de Cuyo sí existían los tambores. Estos se los adjudican a la comunidad huarpe. Una constancia de ello puede encontrarse en los escritos del padre González, recopilados por el antropólogo y etnólogo Salvador Canals- Frau:

Un anciano rodeado de bailarines toca el tambor hasta que se aparece Satanás en forma de hombre”; “A un momento dado, un anciano rodeado de bailarines tocaba el tambor, y entonces aparecía un hombre vestido de "zorro o 'perro" que daba grandes aullidos (1946:36).

De igual modo el autor continúa:

Desgraciadamente, nada nos dice el P. González respecto de la forma de este tambor, único instrumento musical de cuya existencia entre los Huarpes tengamos noticia. Pero, parecería como si debiera tratarse de esos tamborcillos que, por su escasa altura, por tener membrana de un solo lado y ser batido con la mano, se parecen a las panderetas. Pertenecen a las más antiguas culturas y al equipo profesional de todos los chamanes, tanto los de Norte como los de Sudamérica, sin olvidar a los de otras partes del mundo (Canals-Frau, 1946:103).

Teniendo en cuenta la clasificación zonal de los estilos vocales, las características de la obra de Sandra Amaya y su fuerte vínculo con la comunidad huarpe, hay una raigambre que se manifiesta fuertemente con ella. Y su canto, es considerado popular por la comunidad musical y no musical mendocina, puesto que su voz es un canal por el cual se expresan sentimientos, emociones de una parte del territorio mendocino, escapando de la estética y el estudio hegemónico del canto, transmitiendo una cultura y tradición ancestral, poniendo por delante la palabra.

## **Metodología**

Esta tesina trabaja desde una perspectiva cualitativa sostenida en el análisis musical y en la realización de entrevistas. Dado que la obra de la autora es vasta y presenta diferentes formatos y agrupaciones, se decidió trabajar con el primer disco editado por Amaya. Nos referimos al CD *Arena y Junquillo*. A su vez, el disco compila composiciones de su propia autoría y de otros autores. Teniendo en cuenta que interesa caracterizar su estilo musical, nos focalizamos en las composiciones propias.

*Arena y Junquillo* se grabó en 1999 en el estudio Zanessi. Fue producido por Oscar Puebla, quien además se encargó de la dirección musical, los arreglos e interpretó la guitarra. Acompañaron en el charango Javier Riollo, en el bajo Martín Vidal, Ricardo Vaccari en percusión y accesorios. Daniel Martín fue el encargado de la producción y mezcla en el estudio. Este CD fue financiado por un concurso de la provincia, “Mendoza Suena”, ganando en la categoría “Folclore”.

El corpus a trabajar está conformado por las siguientes canciones:

- Caluyo del desierto
- Arena y Junquillo
- Patay
- De amor y vida
- Quinua
- Con mi caja
- Junquillero

Después de una atenta escucha de las mismas se sistematizaron los recursos vocales utilizados por la intérprete y se analizaron en profundidad la lírica de sus letras. Además, se reconocerán: los instrumentos utilizados en la obra y el rol que estos ocupan, la estructura de la obra, la organización de las alturas y el género al que pertenece la pieza.

Para analizar los recursos vocales, se retomaron conceptos elaborados y trabajados durante el transcurso de la actividad académica en las asignaturas de canto e interpretación I. Los conceptos tales como timbre, color, resonadores y otros de los cuales no existe una definición académica, caracterizan los estilos vocales a abordar: región de Cuyo y el NOA. Estos estilos son abordados desde la praxis y la propiocepción. Es en la escucha atenta donde se pueden identificar estas características. No es la intención del presente trabajo profundizar en tales conceptos.

En cuanto a la estructura formal se tomaron algunos conceptos que propone la profesora María Inés García (2011:1):

Una obra musical es un fenómeno multidimensional, una compleja red de fenómenos sonoros articulados en el tiempo. Es decir, en la constitución de una forma musical inciden rasgos de distinto tipo.

Nos estamos ubicando en un análisis inmanente, es decir, del objeto mismo y su organización interna, el cual debe complementarse con un análisis del contexto, que contemple los códigos y rasgos de una época histórica, de un estilo y aún códigos personales del compositor.

Dentro de la propuesta de análisis musical que realiza García, se tuvieron en cuenta sobre todo dos áreas: el sistema de organización de las alturas y el análisis de la estructura formal. En

concreto se clasificará la forma musical de las canciones según su cantidad de partes en: primarias, binarias o ternarias.

Para finalizar, en el análisis de la lírica de las composiciones nombradas, como se mencionó antes, se utilizó una adaptación pedagógica del trabajo del Dr. Gustavo Zonana sobre la teoría de formaciones del autor francés Antonio Rodríguez, la cual es dictada en la materia Literatura de la Facultad de Educación en la Universidad Nacional de Cuyo; teoría con la cual se puede analizar una poesía “sin perder de vista la totalidad y, al menos parcialmente, caer en taxonomías inútiles” (Tejón, 2019:1).

Tal como señala Accornero en su tesina, en la teoría de formaciones encontramos distintas dimensiones que dan forma al poema, estas son:

1- Formación afectiva, con la cual nos preguntamos ¿Qué palabras o expresiones nos permiten dar cuenta de los estados afectivos? ¿Cuál es la emoción que nos invita a sentir el poema?, etc.

2- Formación subjetiva, con la que reflexionamos sobre quién habla en el texto, a quién se dirige, si se relata una situación real o ficticia, entre otros.

3- Formación semántico referencial, con esta nos centramos en interrogantes tales como ¿Cuál puede ser la relación del título del poema con la temática y con los estados afectivos que predominen? ¿El mundo del poema posee relación con el mundo real? ¿Cuál es el tema del que trata el poema?, etc.

4- Formación sensible, la cual aborda aspectos referidos a la distribución en versos y estrofas del poema, entre otras (Accornero, 2021:17).

De las formaciones enumeradas, para llevar a cabo el análisis de la lírica, se tomaron la formación semántico referencial y la formación sensible. Respecto de la formación semántico referencial, específicamente, se tomarán metáfora, sinestesia, antítesis, comparación e imágenes sensoriales. Y respecto de la formación sensible se tendrá en cuenta la distribución de la poesía en versos y estrofas.

La elección de estas formaciones se debe a que posibilitan profundizar en la obra de Amaya, en cuanto a las ideas, sensaciones, descripciones, percepciones que intenta transmitir. Además de delimitar la temática y su relación con el mundo real, se concluye en un punto de encuentro con el análisis estructural que se realiza desde el punto de vista musical.

También se tuvieron en cuenta otros aspectos de las composiciones de Amaya, de forma tal que la canción no fue analizada como algo estático sino como algo que está inmerso en un contexto histórico. Es necesario tener presente, además, que existe una tensión entre la letra, la música y la voz. Ello se visibilizará en el capítulo de análisis de las canciones.

Por último, en cuanto a metodología se refiere, se entrevistó a Sandra Amaya y a músicos que la han rodeado en distintos momentos de su trayectoria, con lo cual se ahondará en las



influencias que la forjaron como cantautora mendocina y se enriquecerá el presente trabajo con percepciones personales, opiniones y experiencias.

## Capítulo I: Sandra Amaya, trayectoria y contexto de sus canciones

Sandra Estela Amaya nació el 14 de marzo de 1966 en la Ciudad de Mendoza. Cantora de formación popular y autora de la mayoría de los temas de su repertorio, fue criada en el seno de una familia de músicos de la cual heredó la expresión popular de la música folclórica. Estudió el Profesorado de Educación Primaria en la Universidad Nacional de Cuyo y actualmente ejerce su profesión como educadora. Es una estudiosa de la cultura nativa de Mendoza.

Amaya comienza a cantar a temprana edad, influenciada por su familia. Sus raíces paternas oriundas de La Rioja y Córdoba y sus raíces maternas de San Luis y españolas coincidieron para que en su infancia se dieran grandes festejos, en donde había guitarra, danza y canto. Según comenta tanto en las entrevistas realizadas para este trabajo, como en otras realizadas para la prensa, ella misma se reconoce como descendiente de los diaguítas que habitaban La Rioja.

Hay que tener en cuenta que la veta artística pública de Sandra Amaya inicia en la década del '90 por lo cual en 23 años ha construido un camino que le ha permitido posicionarse como referente de la música popular mendocina y también ha estado receptiva para explorar nuevas formas de crear y cocrear música.

Su primera experiencia en un escenario fue en el Teatro Quintanilla, en la presentación de un libro, interpretando "*Las manos de mi madre*". En ese momento los nervios hicieron que el público nunca pudiera verla cantar, puesto que decidió cantar detrás del telón.

La primera agrupación de la cual formó parte, durante la década del '90 se llamaba "*Qui-nua*", conformada por Marcelino Azagüate (guitarra), Javier Riollo (charango). Alejandro García (aerófonos) y Quique Oesch (batería y percusión). Componían canciones propias: huaynos, coplas, carnavalitos, zambas, caluyos, tonadas, etc. Luego Sandra empezó a tocar sola con su tambor o acompañada por un guitarrista.

Su primer material discográfico fue *Arena y Junquillo*, donde abundan ritmos cuyanos y andinos. Este disco surge en el contexto de haber ganado un concurso, "Mendoza suena", al cual se presenta motivada por una amiga que la acompañó durante todo el camino. Ese disco lo dirigió Oscar Puebla y lo produjo Daniel Martín. *Mensajes de la Tierra*, su segundo disco, fue producido por Valdo Delgado. Se encuentra en proceso de edición un tercer trabajo junto a su banda actual.

En cuanto a escenarios ha recorrido desde barrios hasta el Frank Romero Day, También pudo participar del festival Cosquín en Córdoba, cantando con un grupo de mujeres un repertorio

cuyano. Además, ha tenido la oportunidad de presentarse en escenarios de Francia (Marsella, Paris y Orlion).

En sus entrevistas, las realizadas para este trabajo y las publicadas en la prensa, la cantautora afirma que cada escenario pudo permitirle crecer como artista y como persona, tomando conciencia de que hay hilos conductores y aspectos en común que la música genera en el otro.

Ha recibido distintos reconocimientos por su labor, entre ellos: el premio “Escenarios” otorgado por Diario Uno; ha sido elegida por el Diario Los Andes entre los personajes destacados del 2012 y ganó el concurso “Mendoza Suena” como cantante en el rubro folclore.

En la actualidad, integra un proyecto dedicado a la interpretación de canciones de su autoría con arreglos del guitarrista Horacio Martínez. Este proyecto está conformado por Ernesto Pérez Matta (percusión), Exequiel Acosta (bandoneón) y Gabriel Narvárez (bajo). También participa como voz líder en la propuesta de Deolinda Correa con el músico Natalio Faingold. Además, es vocalista de la banda de música electrónica Sonido Guay Neñé, junto a: Lucas Lucchetti (percusión-voces), Cristian Del Negro (voz-charango-programación) y Lea Skames (guitarra-bajo-charango-arreglador).

Durante las entrevistas realizadas para este trabajo, Amaya nos comentó que convivió con las comunidades huarpes al hacer pareja con un músico de la zona, además de su labor docente en escuelas aledañas. Debido a ello, tuvo la necesidad de dar a conocer la historia de los pueblos originarios de Mendoza y, en esa búsqueda se encontró con el artículo “Etnología de los Huarpes, una síntesis” del antropólogo Salvador Canals-Frau donde se hace una referencia a la existencia del tambor en este territorio y se proporciona una incipiente descripción. Amaya, entonces, basándose en ese documento le pide a un luthier que construya un tambor basándose en la descripción que Canals Frau hace del mismo. De esa forma, el tambor huarpe la empieza a acompañar en sus composiciones y su camino artístico.

En las piezas que conforman el CD *Arena y Junquillo* Amaya plasma el paisaje del secano lavallino y la problemática que tienen en torno a la escasez del recurso agua, el cual es fundamental para la subsistencia de cualquier comunidad. También relata la historia de la comunidad, sus costumbres, creencias y forma de vida, sus distintas expresiones, “*expresiones del espíritu*”, como ella las llama. Decide incorporar en su canto el tambor huarpe, componiendo sus canciones acompañadas solo por él, creando melodías o joy joys.

En este punto es importante destacar una entrevista realizada por el Sitio Andino a Amaya donde ella expone:

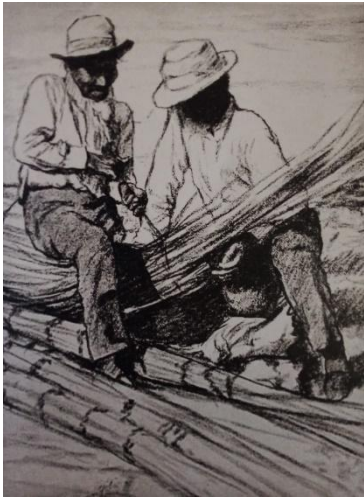
Tengo una gran afinidad con la comunidad huarpe porque tengo una ascendencia originaria. Me siento muy parte de Sudamérica y perteneciente a los Pueblos Originarios. Ese es mi pensamiento y mis sensaciones son así. Nunca menciono al pueblo Huarpe o a Lavalle en mis canciones, no sé porque me asocian a ellos. En realidad, la asociación tendría que ser a los Pueblos Originarios y con espacio rurales que es donde están la mayor cantidad de población originaria y que es donde yo me he parado para poder componer hablando de una Mendoza nativa. La Mendoza que no conocemos. A esa Mendoza le hice varias canciones. Un lugar poco conocido por los estudiantes. Yo estaba por recibirme de profesora y los alumnos no sabían nada de eso por eso empecé a escribir con respecto al tema y me quedé a vivir en un puesto en Lavalle. Allí me re-compentré, fue como un renacimiento. Pero en realidad mi vinculación es con los pueblos originarios en general.

Hay denominadores comunes en todos los pueblos originarios. El contacto con la naturaleza, la interpretación del universo, de la flora y la fauna, el respeto por los niños, por los ancianos. Hay una filosofía tan profunda y tan distinta de lo que se ha ido imponiendo con lo que la tecnología nos ha ido exigiendo. O un pensamiento tan distinto como es el neoliberal que nos alejó muchísimo de ese pensamiento originario. Y mi música tiene que ver con el acercamiento a ese pensamiento. Recordar, volver a recuperar la memoria. En este contexto, obviamente. Recuperar la memoria nos ayudaría a direccionar lo que está pasando (Cano, 2012).

Es necesario resaltar que usualmente la comunidad mendocina suele asociarla a lo huarpe, como si ella hubiera nacido en el seno de esa comunidad, aunque ella no lo expresa explícitamente. Si se reconoce como descendiente de otra comunidad originaria, por lo cual expone que en verdad quiere que la asocien a los pueblos originarios en general, que es el lugar desde el cual ella expone sus canciones.

Ahora, si nos centramos en su contexto, debemos pensar específicamente en el departamento de Lavalle, que es un departamento ubicado en la zona norte de la provincia de Mendoza. En un principio las comunidades huarpes se asentaban a orillas de las lagunas o zona de Guanacache (desagües de los ríos Mendoza y San Juan), dedicándose a la pesca, la confección de canoas y canastos de totora y junquillo, así como otras artesanías. Tomaremos como autor a García Gota para describir los procesos que se dieron en el sistema de lagunas de Guanacache desde la época de la conquista hasta la instalación de los diques en el oasis norte de la Provincia de Mendoza.

Antes de la llegada de los colonizadores se destacaban las tolderías, particularmente conocida es la de Jocolí. Con la llegada de los colonos los indígenas trataron de resistir y defender sus territorios, pero fueron sometidos por los mismos.



*Fidel Roig Matons*

Los jesuitas (1607-1767) tuvieron como principal objetivo la catequización y la evangelización del indígena, sin descuidar su educación europeizante. Puntualmente, en relación a la educación, se distinguieron por aprender el idioma originario en sus dos variantes locales (el milcayac y el allentiac) como estrategia para ganarse la confianza de los huarpes. Construyeron la capilla del Rosario en el año 1609 con ramazones y palos de algarrobo, la que con el tiempo desaparece.

En 1753, con la llegada de los franciscanos se construyó otra capilla, la cual desapareció con el terremoto de 1861. Esta última congregación conformó las colonias de Asunción, San Miguel y Rosario.

En aquella época (1788) se produjo una tala indiscriminada de árboles para ser usado como combustible del ferrocarril, además de la necesidad de contar con palos para los viñedos. Para ello llegaron familias de hacheros a cumplir esa función, y una vez desolado el territorio se fueron, quedando solo unos pocos de las familias de hacheros junto con la población original.

Durante el primer cuarto de siglo del 1800 la formación lacustre del sistema de lagunas de Guanacache comenzó a secarse, debido al desarrollo de la vitivinicultura en el oasis norte, y a pesar de que este sistema se encuentra casi extinto en la actualidad, los puesteros aún se organizan en asentamientos a orillas del mismo. Esta sequía se acentuó con la construcción del Dique Cipolleti en 1884.

Actualmente, podemos decir que Lavalle cuenta con un sector irrigado, caracterizado como sector de progreso, agrícola y de herencia europea y también con un sector no irrigado, considerada como área de “atraso”, producción ganadera y herencia precolonial.

Los huarpes y sus cabras sobreviven con poca agua en los puestos, teniendo acceso a la misma a través de pozos o jagüeles que no pueden quedar a más de 3km de distancia. La única fuente de energía es la leña. Los medios de comunicación son la radio y los caminos por los que pueden circular caballos y camiones de doble tracción (García Gota, 2014).

En el año 1994 se produce una reforma constitucional que le da reconocimiento a las comunidades indígenas de la Argentina, continuando lo que ya había sido promulgado en 1985 con la ley nacional 23.302. Esta ley implicó, según la antropóloga Leticia Saldi: “un reconocimiento de comunidades indígenas y sus derechos de autonomía en un contexto donde grupos locales

comenzaron a manifestarse bajo categorías identitarias<sup>1</sup> relacionadas con nociones de aboriginalidad, incluso en provincias consideradas como libres de población indígena” (2013:49).

Se entiende por aboriginalidad, siguiendo a Beckett (1988 en Briones, 1998: 73):

El proceso identitario donde grupos indígenas conciben su ocupación en territorio desde épocas pre-coloniales, a la vez que se perciben a sí mismos como continuidad biológica o cultural con aquellas poblaciones que precedieron al advenimiento europeo en los territorios colonizados y los estados nación que emergieron con posterioridad. Bajo esta concepción, el concepto de aboriginalidad está relacionado con la lucha por los recursos, los medios para adquirirlos y los procesos identitarios implicados, pero también con las representaciones sobre el sistema político en su conjunto, particularmente el Estado (Briones, 1998).

Hacia la década de 1990, tal como comenta Saldi (2013: 50), en Lagunas de Guanacache emergieron identidades huarpes (indígenas considerados extintos desde la época colonial) cuyos portadores reclamaban no sólo por el reconocimiento étnico sino también por el acceso a la tierra y al agua. A la vez, la antropóloga señala:

Hasta el día de hoy la municipalidad de Lavalle insiste en impulsar distintos proyectos sociales, económicos y culturales interpelando a las poblaciones de Guanacache desde distintas posiciones individualizantes bajo las denominaciones de gaucho, puestero, productor ganadero o artesano. Esto último crea una situación contradictoria ya que, en un contexto de reconocimiento de identidades étnicas indígenas, los agentes estatales no pueden negar la presencia de comunidades huarpes en Guanacache, pero tampoco pueden aceptar un sujeto colectivo que pueda actuar independientemente de la esfera estatal municipal (Saldi, 2013:68).

Y agrega:

Las formas con las que se interpela a las comunidades indígenas y a sus integrantes es de reconocimiento y a la vez de cierre o limitación, pues son los funcionarios municipales los que intentan por distintos medios controlar la presencia de las comunidades de múltiples formas: socavando todo proceso colectivo, invisibilizando sus identidades étnicas, individualizando a sus integrantes y a sus territorios, deslegitimando a las autoridades comunales, jerarquizando los distintos espacios, poblaciones e identidades, convirtiendo en arcaico toda presencia indígena y finalmente cerrando poblacional y espacialmente la presencia étnica huarpe en el departamento a una comunidad (Saldi, 2013:69).

Entonces la identidad es construida de generación en generación a través de la memoria, a través de las prácticas, donde se da un proceso de lucha por los bienes comunes indispensables para el desarrollo de la vida, como es el agua.

---

<sup>1</sup> Si bien no es objetivo de esta tesina abordar el concepto de identidad y su relación con los grupos étnicos, resulta necesaria su mención debido a que Sandra Amaya se refiere al concepto de identidad con frecuencia en las entrevistas. Además, su relación con la comunidad huarpe es habitual también. Es decir, son temas periféricos a este trabajo y la extensión del trabajo de tesina no permite desarrollarlo con profundidad.

A la vez, Saldi afirma que actualmente el Estado no reconoce la forma de organización de la comunidad y, a pesar de reconocer la presencia de la comunidad huarpe en la zona este de la provincia, utiliza denominaciones que invisibilizan a la población. Entonces, se genera una tensión en el mismo Estado, el cual se jacta de cuidar y reconocer la presencia de la comunidad, dándole lugares centrales en algunos festejos, como es la vendimia, pero en la praxis las limita, incumple acuerdos o le propone proyectos vinculados al progreso. Más es un progreso desde un posicionamiento “superior o avanzado”, ignorando los pedidos de la comunidad.

Amaya en sus canciones recurre a la memoria para mantener vivas esas comunidades, para difundir las problemáticas que atraviesan constantemente, para defender a través de la música sus derechos, conectarse con la naturaleza, la interpretación del universo, la flora y la fauna, el respeto por los niños, por los ancianos. En sus canciones expone una filosofía profunda y distinta de lo que se ha ido imponiendo con la globalización y el neoliberalismo. Acerca el pensamiento originario a su público, recuerda, rememora con el fin de que, en un futuro, lo que ocurre actualmente en la sociedad se pueda redireccionar.

Entre a los rituales o festejos de la comunidad huarpe, se destaca la Fiesta de San Vicente. Este es un ritual que dura una noche, se cena y se bailan entre 12 y 14 cuecas que son dedicadas al santo para pedirle y agradecerle la lluvia. La gente amanece bailando y el evento culmina con el desayuno de un chivo asado.

Se trata de un ritual ancestral, que combina figuras y creencias propias del catolicismo con tradiciones huarpes. Es decir que se da un sincretismo de culturas y creencias. El ritual de agradecimiento a la lluvia es específico de los pueblos originarios, lo que se incorpora es la figura del santo. Y se trata de una celebración que continúa realizándose en la actualidad, es popular y asisten personas de distintos pueblos y ciudades. Este festejo, entre otros, forma parte de la identidad cultural de la comunidad.

Hasta el día de hoy Lavalle vive en constante escasez hídrica, con los afluentes de sus ríos secos y sus lagunas secas. Poco queda de los paisajes que existían, como se mencionó antes, se trata de decisiones políticas que hicieron que el agua fuera derivada hacia otros sectores, priorizando el desarrollo vitivinícola y productivo de otros oasis.

## Capítulo II: Estilo vocal y análisis de las canciones

### Estilo vocal de Sandra Amaya

Para analizar el estilo vocal de Sandra Amaya se hará foco en dos regiones de la República Argentina: la Región de Cuyo y el Noroeste Argentino. Al estudiar la obra de Amaya se percibe que esos son los dos estilos predominantes en su forma de cantar.

En general, en la audición, se puede percibir que no todos los sonidos tienen una afinación temperada, lo cual se hace más presente en las canciones que no están acompañadas por un instrumento armónico.

Por momentos algunos agudos, particularmente con las I y E, se perciben bajas (posiblemente por trabajarlas con el paladar bajo) La zona aguda la resuelve con voz mixta haciendo el pase con mayor tensión de sus ligamentos vocales y en algunas ocasiones haciendo un quiebre vocal que se distingue auditivamente.

Debemos tener en cuenta que el timbre de un individuo depende de su anatomía y sus formantes. (Es la propiedad que nos permite distinguir entre dos notas de igual frecuencia e intensidad, emitidas por fuentes sonoras distintas -dos instrumentos, dos personas-) Mientras que el color estaría definido por los resonadores que se activan en la emisión y permite variar y enriquecer la paleta sonora del timbre fundamental (En la voz humana, la fuente de energía es la respiración, el vibrador son los pliegues vocales y el resonador es el tracto vocal, que incluye la faringe, la cavidad oral, la cavidad nasal y los articuladores) El timbre vocal de Sandra Amaya presenta una particularidad sonora donde voz hablada y cantada se asemejan.



*Sandra Amaya y tambor huarpe*

Si se quiere ser específico con el estilo vocal, se puede decir que Amaya al abordar canciones cuyanas respeta mucho la línea de frase, portamentos, color de la voz liviano, de cabeza, aire. Eso se puede apreciar en la cueca Patay.

Respecto a las canciones que ya se identifican con el NOA, ya se puede percibir el paladar chato, la sonoridad más a tierra, con preponderancia de la sonoridad de pecho, con los agudos empujados y aparecen kenkos o derrumbes. Ello ya se percibe en las otras seis canciones que conforman el presente estudio, donde aborda la chacarera, el kaluyo, el carnavalito, el canto responsorial y con caja.



Además, Sandra suele utilizar los joy joy en sus canciones, en sus palabras:

El joy joy es un canto libre, yo lo uso mucho en mis canciones, si vos me habrás visto por ahí cuándo hago [canto 23: 33], ahí no estoy diciendo nada, estoy cantando. O cuando [canto 23: 33]. No estoy diciendo con palabras, pero estoy diciendo con mí espíritu, ¿te das cuenta? Eso es lo que yo quería encontrar, encontrarme con lo más genuino de la expresión a través del canto.

Es entonces, con los joy joy con los que Amaya juega e improvisa melodías, se trata de un recurso que utiliza en la composición de sus canciones. Vale aclarar que son una forma de canto que utilizan las copleras en el norte según señala Amaya. Agrega además que acompaña su voz con el tambor huarpe, entendiendo que ello también influye en la emisión de la voz, puesto que el tambor sirve de sustento para la voz, ayudando a conectar con los armónicos graves, además de generar una base rítmica sobre la cual se producen distintas acentuaciones y frases de la melodía/textos.

Es importante señalar que el tambor huarpe tiene un parche de cuero de cabra de un solo lado. Del otro lado tiene amarras para sostenerlo y se toca con una maza. Se diferencia de las cajas norteñas en que estas tienen parches de cuero de ambos lados, además de una bordona y que tienen un aza desde la cual se sostienen.

### **Análisis de canciones**

De cada pieza se hará una ficha técnica donde consta el título de la canción, el género, el estilo vocal al que alude, la instrumentación, la estructura formal y aspectos que caracterizan la pieza desde la organización de las alturas. Luego se realizará el análisis poético de las letras utilizando la propuesta de Gustavo Zonana (1990), tomando dos formaciones: la semántico referencial y la formación sensible.

#### **Caluyo del desierto:**

“Esta canción nace en el secano lavallino, Mendoza, en una época de sequía, en la que muchos puesteros, de origen huarpe la mayoría, hacían bailes a San Vicente, en medio del campo, para invocar a la lluvia. Esta creencia es ancestral, las rogativas eran danzando en círculos. Hoy se bailan cuecas. He tenido el privilegio de participar en ellas.” (Amaya, 2020).

La canción es un kaluyo, género característico de la región noroeste de nuestro país. En palabras del profesor Leopoldo Martí:

El kaluyo<sup>2</sup> forma parte de un gran grupo del canto andino, que se emparenta (como un 'hijo') del Huayno (como madre de todo ese grupo de genérico), donde conviven

---

<sup>2</sup> La palabra kaluyo o caluyo puede encontrarse escrita con las letras “k” o “c”. Se opta por escribirlo tal y como lo señala cada autor u objeto que se referencia.

a veces sonoridades cercanas a la pentatonía, y por otros abraza una raíz tritónica más cercana a la Baguala. Siento que es un poco hijo del Huayno y de la Baguala. Además, finalmente, tengo la intuición de que es un género andino argentino, no sé si hay más arriba o del lado chileno. En fin... solo sensaciones. "Doña Ubenza", del Chacho Echenique, es un Kaluyo; también el Cuchi tiene kaluyos. Él decía que el kaluyo tiene el 'andar' de la llama. (comunicación email, 12 de octubre del 2021).

En palabras de Sandra Amaya:

Mira, Caluyo, la conozco por, cuando escuché una vez cantar a Mercedes Sosa "Doña Ubenza", ese es un caluyo, entonces me empecé a preguntar cuál era la diferencia y yo en alguna documentación he leído, porque leo, como te digo mucho, pero yo no apunto todo lo que leo, leí esta diferencia entre Caluyo y el Huayno, porque yo decía "es muy parecido", pero "Doña Ubenza" tiene 3 estrofas y 1 estribillo, 3 estrofas y 1 estribillo, y el huayno tiene 2 estrofas y 1 estribillo, 2 estrofas y 1 estribillo ... Y la otra es que el Caluyo es súper pausado [canto 17: 40] El huayno no (entrevista, 26 de noviembre, 2021).

### Ficha técnica

Título	Caluyo del desierto
Género	Kaluyo
Estilo vocal	Alude a géneros de la región del NOA
Instrumentación	Voz: melodía principal Guitarras (2): melodías en introducción e interludios; acompañamiento (arpegios-rasgueos) en estrofas y estribillos. Bajo: melodía de acompañamiento. Percusión: redoblante, platos, semillas, toms, accesorios. acompañamiento rítmico, generando "climas" con distintas texturas, sonoridades y tímbricas Sonido ambiente: tormenta. Charango: acompañamiento (arpegios-rasgueos)
Forma	Binaria (la primera sección se corresponde con la letra de la estrofa y la segunda con la del estribillo)
Organización de las alturas	Oscila entre Mi mayor lidio y Mi menor natural. <u>Funciones armónicas:</u> Intro: I   II (IntMod Lidio)   IV   I

	<p>I   II (IntMod Lidio)   bIII (IntMod Menor Nat)– I</p> <p>Estrofa: I   II (IntMod Lidio)   IV   I</p> <p>Estribillo: bVII (IntMod Menor Nat)   IV   I   II (IntMod Lidio)   IV   I (últimos cuatro acordes con bajo en Mi).</p>
--	--

## Análisis de la letra

Semillita de chañar,  
semillita de algarroba,  
tomate el tiempo preciso  
pa' ver tu fruta madura.

### Estrofa 1

Viajera nube del campo  
no pasés moviendo arena,  
bájate en gotitas frescas,  
que no se quede la seca.

### Estrofa 2

San Vicente  
aquí en el monte.  
Del desierto lagunero,  
tiene vino, tiene velas,  
cuequeros y guitarreros.

### Estribillo 1

Llove cielito, llové  
humedecenos el alma.  
Así no se muere el choique,  
las chuñas ni las iguanas.  
Llove cielito, llové.

### Estribillo 2

Colbicho rojo y pachango,  
albaricoque y tunal,  
emponchados de rocío  
ríen en el arenal.

### Estrofa 3

Lunita ponete opaca  
pa' saber que viene agua,  
y en el río se reflejen  
los ojos de la majada.

### Estrofa 4

San Vicente  
aquí en el monte.  
Del desierto lagunero,  
tiene vino, tiene velas,  
cuequeros y guitarreros.

**Estribillo 1**

Llove cielito, llové  
humedecenos el alma.  
Así no se muere el choique,  
las chuñas ni las iguanas.  
Llove cielito, llové.

**Estribillo 2**

Antes de comenzar con el análisis poético de las canciones es importante tener en cuenta no se encuentra una intención explícita de la autora al componer la letra de la canción. Lo que sigue es un análisis e interpretación de los textos que siguen la propuesta metodológica de Zonana, tal como se explicó al comienzo de este trabajo.

En primera instancia se tendrá en cuenta la estructura de la canción, ya que es una de las variables que propone Zonana para el análisis poético. Cada pie de la canción está conformado por dos estrofas y dos estribillos. Las estrofas son de cuatro versos y los estribillos de cinco versos.

Desde los procedimientos semánticos, en la estrofa dos se utiliza una metáfora para exponer que cada vez que se acercaban nubes a los territorios huarpes esperaban que trajeran lluvia junto con ellas, para hacerle frente a la fuerte sequía de la zona.

El estribillo uno es una descripción de la Fiesta de San Vicente, que se realiza en Lavalle en primavera. Se le ofrenda al santo comida, vino, velas, baile, música y a cambio se le pide que mande lluvia. Además, la autora utiliza lo que se conoce como antítesis en ese mismo estribillo, “*desierto lagunero*” para resaltar el hecho de que la zona, en sus orígenes, poseía agua.

En el estribillo dos, “*Llove, cielito, llové*”, al escuchar la pieza, la intérprete acentúa de distinta forma la misma palabra. Este punto es interesante porque pareciera que el acento de las palabras queda supeditado al acento que propone el compás de la canción. En otras palabras, el

acento prosódico<sup>3</sup> que tensiona con el acento métrico, termina siendo modificado para coincidir con el métrico.

A la vez, vale la pena observar que en el verso *“humedecemos el alma”* se utiliza la sinestesia donde se deja explícito que para los habitantes de Lavalle la lluvia es algo que es bien recibido por la comunidad.

Respecto de la estrofa tres, los versos *“Colbicho rojo y pachango/ albaricoque y tunal/* la letra referencia insectos propios de la región, que pertenecen a la familia de los hemípteros por un lado y por el otro a frutas comestibles. Además, *“emponchados de rocío/ ríen en el arenal”* es una metáfora que deja ver al abrazo, al cariño del agua, al poncho (símbolo de las tejedoras lavallinas) que cubren a las plantas mencionadas. *“Ríen en el arenal”* es una sinestesia que expone la felicidad de la flora por recibir el agua.

La estrofa cuatro vuelve a utilizar una metáfora: *“Lunita ponete opaca/ pa' saber que viene agua, / y en el río se reflejen/ los ojos de la majada”*. Hace referencia a la lluvia, cuando comienza a nublarse de noche, el río aumenta su caudal y empieza a correr agua por los cauces que usualmente están secos.

A lo largo de esta poesía se utilizan además numerosas imágenes sensoriales donde se describe el paisaje lavallino, su flora y fauna, los ciclos naturales que transitan, entre otras características del entorno.

Si se analiza la canción desde un punto de vista general, esta es una plegaria al cielo para que llueva, y describe las características del cielo previo a la tormenta, las señales que el cielo les envía a los huarpes para comunicarles que se avecina la lluvia. Es tal la sequía que hay en la región que la flora y la fauna lo sufre, al igual que la comunidad puesto que el agua es un bien indispensable para la vida. La plegaria más importante se manifiesta en la fiesta de San Vicente. Por ello la descripción de ese evento ocupa un rol importante en la canción.

## Arena y junquillo

### **Ficha técnica**

Título	Arena y Junquillo
--------	-------------------

<sup>3</sup> La diferencia entre diferentes tipos de factores de acentuación puede chequear tanto en la propuesta metodológica de Francisco Kröpfl como en Leonard Meyer. El acento prosódico es definido por M. del Carmen Aguilar del siguiente modo: *“cuando la música tiene texto oímos los acentos de las palabras y eso destaca el sonido sobre el que se canta la sílaba adecuada”* (2015:113).

Género	Canto con caja responsorial
Estilo vocal	Alude a géneros de la región del NOA
Instrumentación	Voz: melodía principal. Vientos andinos (sikus): melodías en introducción. Caja chayera: acompañamiento rítmico. Coro: contracantos.
Forma	Primaria
Organización de las alturas	Modo frigio en mib, aunque alterna el uso de la tercera mayor y menor. El ámbito del canto es de octava. Al comienzo de la canción aparecen sikus, interpretando una melodía que suena pentatónica, con nota final en mib.

### Análisis de la letra

Ando cantando solita,  
(arena y junco)  
por los grandes medanales,  
(ahí ando ahí ando)  
quien pudiera ser brasita  
para quemarme los males.

#### Estrofa 1

Quien pudiera comprender,  
(arena y junco)  
lo que dice la retama,  
(ahí ando ahí ando)  
cuando su flor de oro puro  
su perfume desparrama.

#### Estrofa 2

A dónde están esos hom-  
bres,  
(arena y junco)  
solitos con su silencio,  
(ahí ando ahí ando)  
hay que juntarse toditos  
que no los calle el desierto.

#### Estrofa 3

Son el corazón del valle,  
(arena y junco)  
mujeres de piel oscura,  
(ahí ando ahí ando)  
son la fuerza y el coraje  
hijas del sol y la luna.

**Estrofa 4**

Ya me ando muriendo  
e´vieja,  
(arena y junco)  
que la vida no me deja,  
(ahí ando ahí ando)  
dice que me hace el favor  
pa´ cantar las coplas estas.

**Estrofa 5**

Cuerpito de arena  
alma de junco.  
Ahí ando ahí ando  
me voy quedando.  
Soy gota de sangre  
en mis hijitos.

**Estrofa 6**

Arena y junco.  
Ahí ando ahí ando.  
Me voy quedando.  
Me voy quedando.

**Estrofa 7**

Arena y junco.  
Por eso me voy.  
Me voy quedando.  
Soy gotas de sangre  
en mis hijitos.

**Estrofa 8**

Por eso me voy,  
me voy quedando  
Por eso me voy.  
Me voy quedando.  
Me voy quedando.  
Me voy quedando.

**Estrofa 9**

Volviendo al análisis que propone Zonana esta canción consta de nueve estrofas. En general se trata de una canción monódica que alterna el canto solista con el diálogo con un grupo vocal. Es decir, se trata de un canto responsorial, donde hay una mujer, en este caso Amaya, que canta y un coro que responde.

En la primera estrofa aparece una sinestesia que sugiere dejar ir a los males, “quemarlos”. Se puede interpretar que pide que, entre esos medanales, esa soledad, aparezca alguien o algo que le ayude a transitar ese malestar.

La estrofa dos es una metáfora que expone un diálogo posible con la naturaleza, el mensaje que ella trae, el lenguaje que hay que comprender. Además, a través de imágenes sensoriales, describe el desierto lavallino, inundado por el aroma de la retama cuando florece.

La estrofa tres caracteriza a los hombres de la comunidad, los cuales permanecen mucho tiempo en silencio. Allí la autora crítica ese silencio e insta los hombres a comunicarse para manejarse en comunidad frente a los distintos escenarios que se van presentando. Es más amable la vida cuando los conflictos se resuelven de manera colectiva.

Las mujeres son las protagonistas de la estrofa cuatro. Por un lado, la poesía describe a la mujer como la encargada de transmitir mensajes, canciones, aprendizajes de manera oral. A la vez, las señala como mujeres fuertes, de piel oscura y con coraje. Seguramente, al convivir con las comunidades pudo conocer a muchas personas que reunían esas características.

Con respecto a la estrofa cinco se puede decir que quien canta está envejeciendo y que morirá de vieja porque tiene que cantar y contar historias a través de sus canciones. Expone que la vida necesita que cuente esas historias; que transmita la memoria del pueblo.

A partir de la estrofa seis ya, el personaje que canta, se va despidiendo, se va muriendo, pero permanecerá en la descendencia que deje. Esa descendencia no solo pueden ser hijos/as, sino también sus otras formas de expresión (canciones, historias, tejidos, plantas, frutos).

Musicalmente, es pertinente exponer que el tempo de la canción cambia en las últimas cinco estrofas, dando como resultado un acelerando. Esto expone una antítesis ya que esas estrofas hablan de la muerte y de como la persona que canta se va quedando, en contraposición con la velocidad que propone la canción.

Esta pieza es un canto a la comunidad huarpe, el rol del varón y la mujer, y especialmente el de las personas ancianas. Los adultos mayores tienen la responsabilidad de transmitir la memo-



ria y saberes, los mensajes de la naturaleza y reflexiones incluso en torno a la vida a las generaciones futuras. Una canción profunda, con mensajes profundos, vinculados a la cosmovisión huarpe.

## Patay

### Ficha técnica

Título	Patay
Género	Cueca cuyana
Estilo vocal	Cuyo
Instrumentación	Voz: melodía principal. Guitarrón: acompañamiento (rasgueo). Guitarras: melodías y contracantos.
Forma	Binaria (la primera sección se corresponde con la letra de la estrofa y la segunda con la del estribillo)
Organización de las alturas	Sol mayor <u>Funciones armónicas:</u> Introducción: I   II (estructura mayor)   bII (estructura mayor)   I   III <sup>m</sup> - V/II <sup>m</sup>   II <sup>m</sup>   V7   II Rel - V/IV   IV - V/III <sup>m</sup>   III <sup>m</sup> - V/II <sup>m</sup>   II <sup>m</sup> - V7   I Estrofa: I   V/V7   V7   I I   V/V7   V7   I I   V/V7   V7   I Estribillo: I   V/V7   V7   I I   V/V7   V7   I VII <sup>b</sup> 7 (intercambio modal: menor natural) - VI7 (DomExt)   V/V7   V7   I

### Análisis de la letra

Por qué el calor recibido  
va a dar el fruto esperado.  
Las vainas están golpeando,  
de los algarrobos los brazos.

**Estrofa 1**

Otras hablan con la arena  
las trujas están esperando.  
Para caer una a una  
como de un triste su llanto.

**Estrofa 2**

Las mujeres y los niños  
y por qué no los ancianos.  
Llevan vainas al mortero  
de a poco las van majando.

**Estribillo**

Agua pa´ hacer el chumico  
se le va a dar a la harina.  
Como escondiendo el tesoro  
del jagüel en la cocina.

**Estrofa 3**

Ya están repletos los moldes  
el horno caldeado a punto.  
Pa´ hacer lunas de patay es  
y ríos de mate cojudo.

**Estrofa 4**

Las mujeres y los niños  
y por qué no los ancianos.  
Llevan vainas al mortero  
de a poco las van majando.

**Estribillo**

Remitiéndonos a la propuesta de análisis de Gustavo Zonana la canción se estructura en dos pies, conformados por dos estrofas y un estribillo, de 4 versos cada uno.

La primera estrofa anuncia la llegada de los frutos con el calor, la cosecha. En la metáfora "Las vainas están golpeando/de los algarrobos los brazos" se visibiliza que al alcanzar la madurez el fruto del algarrobo las vainas comienzan a brotar, con la cual uno puede empezar a cosechar para alimentar a la comunidad.

La estrofa dos, en el verso “*otras hablan con la arena/las trujas están esperando*” utiliza una sinestesia y una metáfora para visibilizar que muchas vainas se pierden, a pesar de que las trujas (trozos de tela) esperan para contenerlas, al ser recogidas. De igual forma, los versos “*Para caer una a una/como de un triste su llanto*” exponen una comparación entre las vainas que caen de a una, de igual forma las lágrimas.

El estribillo describe la costumbre en el que mujeres, ancianos, infancias participan colectivamente del trabajo. Recogen, amasan y majan las vainas del algarrobo para poder ser consumidas como alimento.

La estrofa tres hace una comparación entre el agua que recibe la harina de algarroba para realizar el chumico y un tesoro. El alimento como tesoro que queda escondido en la cocina. El chumico es la masa que se arma al mezclar la harina de algarroba con agua.

En la estrofa cuatro encontramos la metáfora “*Pa hacer lunas de patay es/y ríos de mate cojudo*” donde el patay (pan de algarrobo) tiene forma de luna y serán acompañados con mates, probablemente muchos mates, en las mañanas o tardes, al compartirse el alimento en comunidad.

En cuanto a esta obra en general, se hace una descripción acabada del trabajo que se les hace a las semillas de algarrobo hasta que llegan a la mesa en forma de patay. Visibiliza la importancia de este alimento en la comunidad, el cual puede ser consumido en cualquier momento del día, acompañado por el mate. En la elaboración del patay participa toda la familia, no importa el género o la edad, es la responsabilidad y costumbre que se transmite de generación en generación.

## De amor y vida

### Ficha técnica

Título	De amor y vida
Género	Aire de chacarera trunca
Estilo vocal	Alude a géneros de la región del NOA
Instrumentación	Voz: melodía principal. Guitarra: melodía en intro e interludios; acompañamiento (rasgueo-arpegios) en estrofas e interludios.

	<p>Bajo: melodía en graves.</p> <p>Violín: melodías y acompañamiento (notas largas) en interludios y estrofas.</p> <p>Bombo: acompañamiento rítmico.</p>
Forma	Binaria (la primera sección se corresponde con la letra de la estrofa y la segunda con la del estribillo)
Organización de las alturas	<p>La mayor, con juegos en lidio</p> <p><u>Funciones armónicas:</u></p> <p>Introducción: I   I   IV   IV  x 2</p> <p>IIm   IIIIm   IV7 (IntMod menor melódica) IV7</p> <p>Estrofa: I   I   IV   IV  x2</p> <p>V/V7   V7   #IV7/9/11   III7/9/11 V7/9/11  IV   III   II   V7  </p> <p>Interludio: I   I   IV   IV</p> <p>II   III   IVm   IVm</p> <p>Estrofa: I   I   IV   IV  x 2</p> <p>Interludio: I   I   IV   IV   I   I   V   V   I   SubV  </p> <p>Estribillo: I   V     #IV7/9/11   III7/9/11 V7/9/11  IV   III   II bVII (IntMod con Menor Nat)   V7 I  </p>

### Análisis de la letra

Hay amores que se olvidan  
cuando uno se está mu-  
riendo,  
Y en el camino a la muerte  
entre suspiros va diciendo:  
que no hay que aflojar las  
riendas  
del caballo desbocado,

### Estrofa 1

Para que no se le vaya  
por camino equivocado.

Vuelta entera da la vida  
como en cada chacarera.  
Zapateando en cada mala  
zarandeando en cada buena.

**Estrofa 2**

No atropelle los cardones  
no me ande con medias  
vueltas.  
Que si se clava una espina  
la saca cuando se muera.

**Estribillo**

Ni las estrellas ni el cielo  
ni la lunita ni el sol,  
alcanzan pa' consolar  
a que ha perdido un amor:  
Que pocas son las palabras,  
para contar lo que quiero.  
Cuando no te corresponde  
eso sí que ha de ser fiero.

**Estrofa 3**

A la vida no la apure  
tiene que seguir en tranco.  
Para que pueda escuchar  
lo que ella le va enseñando.

**Estrofa 4**

No atropelle los cardones  
no me ande con medias  
vueltas.  
Que si se clava una espina  
la saca cuando se muera.

**Estribillo**

Esta canción, según el método de Zonana se divide en dos pies, cada uno de dos estrofas y un estribillo. No sigue la estructura tradicional de las chacareras en cuanto a cantidad de versos.

La estrofa uno expone con metáforas que las personas constantemente se van acercando a la muerte, y en ese acercarse, se olvidan de las cosas que aman. Pero más allá de ello hay que

seguir, tomar las riendas para seguir nuestro camino, siendo conscientes de aquellas cosas que dejamos atrás.

La estrofa dos compara la vida con la danza de la chacarera, donde las vueltas de la danza son las vueltas de la vida. Las experiencias malas deben ser zapateadas, pisadas y las experiencias buenas se zarandean, se celebran.

El estribillo es una metáfora en la cual vuelve a hacer hincapié en no dar paso a las malas experiencias, no llevarse el mundo por delante, ni dudar tanto. Cualquier mala experiencia ayuda al desarrollo de la persona. A la muerte se va con lo bueno y lo malo.

La estrofa tres se vincula al consuelo que se busca en el cielo para el desamor. Ese desamor no necesariamente tiene que estar vinculado a una persona. Pueden ser proyectos, aprendizajes, capacidades, anhelos. A veces faltan palabras para expresar lo que atraviesa una persona al vivir un desamor, un desencuentro.

La última estrofa utiliza una sinestesia para hablar de no apurar procesos, de saber esperar, cada cosa lleva un tiempo. Si se anda un poco más despacio se puede prestar mayor atención al camino y los aprendizajes del mismo.

En general, se puede decir que es una canción de amor que entre metáforas, imágenes sensoriales y sinestesias dice que cuando no corresponden al cariño hay que seguir, no hay tiempo para derrumbarse. Tampoco hay que apurar procesos, al contrario, hay que tener paciencia para aprender lo que la vida va enseñando. Y quien canta, también expone que no tiene ganas de perder el tiempo y que tampoco va a esperar a quien no tiene las cosas claras.

## Quinua

### **Ficha Técnica**

Título	Quinua
Género	Las estrofas de la canción proponen un carnavalito, pero en el estribillo el tempo disminuye y se proponen mixturas, armonías y ritmos propios del jazz.
Estilo vocal	Alude a géneros de la región del NOA

Instrumentación	<p>Voz: melodía principal.</p> <p>Guitarra: acompañamiento (arpeggios y rasgueos)</p> <p>Charango: melodía en introducción e interludios; acompañamiento en estrofas (arpeggios y rasgueos)</p> <p>Bajo: melodía en graves</p> <p>Percusión: bombo, platos, redoblante, toms; acompañamiento rítmico.</p>
Forma	Binaria (la primera sección se corresponde con la letra de la estrofa y la segunda con la del estribillo)
Organización de las alturas	<p>Fa# menor con mixturas modales entre el modo menor Natural, Armónico, Melódico, y el modo Dórico.</p> <p><u>Funciones armónicas:</u></p> <p>Introducción (4/4): Im   Im   </p> <p>   bVI   Vm   IVm   IIm7/b5 - V7    (x2)</p> <p>  Im - IV7   Im - IV7    2/4 bIII V/IVm   </p> <p>Estrofa (2/4)    IVm - V/bIII   bIII    x2</p> <p>IVm - V7   bVI   IVm - V7   Im  </p> <p>Vm - V/bIII   bIII    x2</p> <p>IVm - V7   bVI   IVm - V7   </p> <p>Estribillo: 3/4 (en Shuffle) o 9/8: Im   Im   Im   Im</p> <p>   IVm7   IVm7  bVII7  bVII7 b III Maj7  V/IVm7  V/IVm7   (x2)</p> <p>IIm7/b5  IIm7/b5  V7   V7  Im7 Im7  V7/#9  V7/#9</p> <p>#IV7/#9  IVm7  IVm7  Vm7 Vm7  </p> <p>2/4 bVI   bVI  bVI  bVI  </p>

### Análisis de la letra

Los vientos te dieron alma,  
el agua favoreció.

### Estrofa 1

El ritmo de tu vidita ay  
Semilla tanto dolor.

Fuiste alimento del hombre,  
que idolatro tu bondad.  
Y ahora que poquita quedas  
ay  
Semillita donde estas.

**Estrofa 2**

Le pido a la madre tierra,  
que te abrigue junto al sol.  
Que te de todas las fuerzas,  
para seguir brotando.

**Estribillo**

Quinoa granito de sol,  
andina te han de llamar.  
Por vos cortaron los brazos,  
que te quisieron amar.

**Estrofa 3**

Los rituales y los campos,  
aun te esperan con con-  
suelo.  
Ahora que nadie prohíbe,  
que alimentos a tu pueblo.

**Estrofa 4**

Le pido a la madre tierra  
que te abrigue junto al sol.  
Que te de todas las fuerzas,  
para seguir brotando.

**Estribillo**

Esta pieza, según la metodología de análisis de Zonana se divide en dos pies, que constan de dos estrofas y un estribillo. Tanto las estrofas como los estribillos están conformados por cuatro versos.

La primera estrofa utiliza la sinestesia en el primer verso “*los vientos te dieron alma*” puesto de que el viento en genera ayuda a la dispersión de las semillas de la quinua. En cuanto a los versos “*el agua favoreció/el ritmo de tu vidita*” utilizan una metáfora donde se deja de forma explícita la necesidad del recurso agua para que la siembra prospere.



En la estrofa dos “*Fuiste alimento del hombre/que idolatro tu bondad*” se utiliza una sinestesia para exponer que la quinua es un alimento muy completo y proteico. En los versos siguientes de la estrofa se expone de manera literal que, con el paso del tiempo, la cosecha de la quinua ha disminuido, lo cual perjudica a las comunidades huarpes, ya que se alimentan de ella, además del significado ritualístico que tiene en las comunidades. Ella formaba parte de diversas ceremonias y rituales andinos los cuales fueron marginados y prohibidos por los europeos.

En el estribillo la metáfora “*le pido a la madre tierra/que te abrigue junto al sol*” por un lado habla específicamente de que las semillas sembradas necesitan estar bajo tierra para mantener cierta temperatura, y más adelante, poder germinar. Sin embargo, se puede entender que habla de un pedido a la naturaleza de autoprotección y cuidado frente a un modo de vida y un modo de producción que ha hecho que tantas semillas dejen de reproducirse y alimentar pueblos. Los versos “*Que te de todas las fuerzas/ para seguir brotando*”, de igual manera, a través de una metáfora expone que de la tierra depende la germinación de las semillas.

En la estrofa 3 se utiliza una sinestesia donde se le atribuye a la quinua la característica de ser andina, puesto de que en esas regiones suele darse naturalmente (zona geográfica que ocupaba el Imperio Inca). El verso “*por vos cortaron los brazos/que te quisieron amar*” visibiliza las guerras que se daban en torno al alimento en la época precolombina y durante el periodo de colonización.

La última estrofa expone, a través de una metáfora, que al día de hoy esperan que la quinua vuelva a darse en las tierras de los huarpes, puesto que además de servir de alimento se utilizaban en rituales a la madre tierra, donde a ella se le hacen ofrendas de distintos tipos de alimento y bebidas.

En general la canción describe la importancia de la quinua en la cultura huarpe, la cual cumple distintos roles. Desde ser un importante y completo alimento hasta el rol en los rituales, donde se la ofrenda a la madre tierra.

También es una crítica a los modelos actuales de producción, donde, se realizan siembras a gran escala para la venta en el comercio, excediendo el fin del consumo humano en el pueblo/puesto.

En la pieza también se escucha el lamento de la comunidad, puesto que al parecer la misma ha tenido dificultades para desarrollarse. Esta dificultad está vinculada a que, según la letra de

la obra, en algún momento se prohibió el consumo de la misma y, a su vez, al haber épocas de sequía debe ser difícil que esta crezca en la tierra.

### Con mi caja

#### Ficha Técnica

Título	Con mi caja
Género	Baguala
Estilo vocal	Alude a géneros de la región del NOA
Instrumentación	Voz: melodía principal. Caja chayera: acompañamiento rítmico.
Forma	Primaria
Organización de las alturas	Modo Tritónico de Lab menor. La voz no sigue una afinación temperada.

#### Análisis de la letra

Con mi caja me acompaño  
con mi caja yo hei de estar.  
Con mi caja yo me macho  
machadita hei de cantar[x2]

#### **Estrofa 1**

Hay no sé ni lo que digo  
mi alma quiere conversar  
Machadita con la chicha  
Se me escapa la verdad [x2]

#### **Estrofa 2**

Con mi caja me acompaño  
con mi caja yo hei de estar  
Metidita entre los montes  
Buscando mi libertad [x2]

#### **Estrofa 3**

Lo que tengo en mi memo-  
ria  
lo que mi alma ha de llevar.      **Estrofa 4**  
Eso nadie me lo quita  
eso yo lo he de cantar

Nadie me lo ha de quitar x4      **Coda**

Desde la estructura esta canción consta de cuatro estrofas similares, conformadas por cuatro versos y una coda que consta de un verso que se repite cuatro veces.

La primera estrofa describe una especie de comunión que hay entre la caja y la cantora. Con la caja se acompaña y se machan juntas. Esta imagen se retoma en los primeros versos de la estrofa 3.

En la estrofa dos, desde la semántica los versos “*mi alma quiere conversar, machadita con la chicha/se me escapa la verdad*” nos remite a una sinestesia y una metáfora donde se manifiesta de forma explícita que la verdad es la que dicta el alma. También hace referencia a la bebida tradicional que se suele beber en las comunidades huarpes, derivadas del maíz, bebida que colabora para que la mujer pueda decir la verdad, al tener menos pruritos o represiones.

La tercera estrofa utiliza una imagen sensorial muy explícita donde vincula la libertad al monte, a esa sensación en la que no existe ni comienzo ni final, solo el cielo, y el verde que nos rodea, la sensación de inmensidad.

Finalmente, la cuarta estrofa vuelve a utilizar una metáfora: “*Lo que tengo en mi memoria/lo que mi alma ha de llevar*” vincula la memoria con el equipaje que lleva el alma. Ese equipaje es lo que se canta, lo cual es único e intransferible. Hay que tener en cuenta que las prácticas y rituales lavallinos pasan de generación en generación de forma oral. Relatos, rituales y canciones forman parte de la pertenencia y eso es lo valioso, de allí la importancia de la memoria, de lo que se guarda en el alma.

Es importante destacar que esta canción es ejecutada con un tambor huarpe. Constantemente Amaya menciona al tambor en esta pieza, como compañero de andanzas, compañero del canto. El tambor se usaba en rituales, como el de iniciación de los jóvenes o a la madre tierra, además de utilizarse como instrumento. Ello también forma parte de esa memoria lavallina.

## Junquillero

### Ficha Técnica:

Título	Junquillero
Género	Canción
Estilo Vocal	alude a géneros de la región del NOA
Instrumentación	Voz: melodía principal Percusión: símil golpe de ramas
Forma	Primaria
Organización de las alturas	Escala pentatónica menor, en donde la primer y segunda estrofa tienen la nota final en Fa#. En la Estrofa 3 transpone la melodía una 4ta. Justa ascendente (tiene nota final en Si) mientras que en Estrofa 4 realiza una nueva transposición, ahora una 4ta. Aumentada descendente (tiene la nota final en Fa natural).

### Análisis de la letra

Junquillero,  
con la chuna al hombro  
sale el junquillero.  
Todas las mañanas  
a juntar dinero.

#### **Estrofa 1**

Junquillero,  
cada atado mide  
lo que da su mano.  
Y con una hebra  
lo deja atrapado.

#### **Estrofa 2**

Cuando llega

#### **Estrofa 3**

el comprador  
con su platita en la mano.  
Él va a discutir  
el precio de su fardo.

Junquillero,  
ya es casi seguro  
que el que va perdiendo  
Es el alma suya  
que la va vendiendo.

#### **Estrofa 4**

Estructuralmente esta canción tiene 4 estrofas. Y cada estrofa está conformada por 5 versos.

Desde los procedimientos semánticos, en la estrofa dos se compara lo que se puede recolectar con la resistencia física de la persona frente a este tipo de trabajo. Además de comparar, utiliza una metáfora.

La estrofa cuatro, el último verso es una metáfora “es el alma suya que la va vendiendo” con la cual se simboliza lo poco que las personas están dispuestas a pagar por ese trabajo, a pesar del esfuerzo físico de quien trabaja el junco.

Esta pieza narra el trabajo y la realidad que vive el junquillero; persona que trabaja y vive del junco. La práctica de recolección de junquillo es una actividad que se realiza en familia, para luego producir canastas, canoas, cestos, sombreros y escobas para la venta.

Es importante resumir que, la canción, principalmente, describe lo crudo y duro que es el trabajo en torno al junco. Mucho tiempo dedicado a la recolección; a la puesta a punto del junco para ser trabajado; al trabajo con las manos del mismo junco. Hay que tener en cuenta, además, que en la venta de lo elaborado existe mucho el regateo y la desvalorización. De hecho, en la misma canción se escuchan los “ay, ay ay”, los lamentos.

Esta canción es un lamento y una resignificación del trabajo del junquillero, una de las actividades de subsistencia de las familias huarpes. Trabajar el junco requiere de mucho esfuerzo y este no es respetado ni bien pagado por quien suele comprarlo. Usualmente quienes compran el trabajo son personas de fuera de la comunidad, las cuales no están dispuestas a respetar el precio que se les pone.

Desde el punto de vista musical, se puede ver que Amaya interpreta muchas canciones con la estructura de las coplas norteñas o usando el canto responsorial. Además, las melodías de varias canciones son monodias modales o aluden a la pentatonía. También compone kaluyos o carnavalitos que no son propios de la zona de Cuyo o combina estilos de música. Se puede decir entonces que Sandra Amaya no sigue los estereotipos típicos de los y las compositoras cuyanas.

### Capítulo III: Influencias y fuentes

Para poder completar el análisis del estilo musical de Sandra Amaya en este disco, resulta interesante en primera instancia identificar qué toma de aquellas figuras que menciona como referentes de su trabajo. Para ello se recurre a las entrevistas personales realizadas a Sandra Amaya y se dialoga con algunos trabajos referidos a las músicas mencionadas por la autora.

Sandra describe la música que desarrolla como universal, influenciada por el movimiento folclórico de los años '60 y las vivencias de su infancia y su vida adulta. Por ello, su obra reúne condimentos de distintos lugares que tienen relación con la cultura de los pueblos originarios, la identidad y el amor. Una de las personas que más influencias tuvo en su vida musical es Ángel Ortiz, músico, cantautor y vecino de Bermejo, quien le presenta la caja chayera y la introduce en el mundo andino a través de las coplas. Aquí Amaya señala:

Lo viví con mi familia, las guitarras, las tonadas, las cuecas, el baile, el baile popular, juntarse las familias a bailar, la alegría presente siempre. Pero mis influencias fue, por ejemplo, Ángel Ortiz tuvo una gran influencia, porque él me acercó mucho al canto con caja, y me emocionó cuando me hizo escuchar "las copleras", que yo no había escuchado nunca, porque él me dijo "mirá, pareces una coplera, tenés don de coplera" y yo le dije "¿Qué es eso?", nunca lo había escuchado, porque en mi casa nunca escucharon ese tipo de canto, y me emocionó muchísimo, entonces me dijo "mirá, ahí hay una caja", había cajas colgadas en la pared, agarré una, y cuándo la agarré sonó, jaja, bueno esas cosas, yo las he vivido muy fuertes, muy fuertes, y ahí empecé una copla que él me había pasado que yo cantaba, pero sin caja, y ahí la empecé a cantar y me dice "jugá con tu voz, buscá, descubrí, llevatela, te la presto a la caja" y empecé a jugar, a soltar y a escuchar copleras y a buscar, a hacer una búsqueda mía. Él tuvo una gran influencia, siempre lo nombro a Ángel Ortiz (entrevista, 28 de noviembre 2020).

Es en ese momento cuando Amaya comienza una búsqueda personal a través del canto con caja, comienza a explorar y crear canciones y melodías que la acompañan hasta el día de hoy.

Además, señala como principales referentes a Violeta Parra, Mercedes Sosa, Suna Rocha y Etelvina Maldonado.

Amaya cuenta:

Mis influencias más fuertes son Violeta Parra", jaja, y yo no me siento muy parecida, pero eso, como que yo después me mido. Y después sí, ya cuando yo empecé a cantar, que me empecé a meter en el mundo de la música, ahí conocí a Violeta Parra, pero como decidora digamos, más que nada, no con la voz, a pesar de que me han dicho que yo les recuerdo, algunos me han dicho "me haces acordar tanto como a mí, pero eso es bastante común, que siempre te busquen asociar con algo que ya está, digo "¿Por qué?". Después, bueno, escuché mucho a Mercedes Sosa, pero también como decidora, respeto mucho, siempre respeté mucho la selección del repertorio que ella hacía, me pareció tan inteligente en la elección del repertorio que hacía. Y después Suna Rocha, también con su canto tan visceral, tan de monte. Después, de

mujeres hablo, Etelvina Maldonado cómo canta, la colombiana que canta re despojada, súper ella, me gusta escucharla, y su alegría arriba del escenario, jaja, la amo (entrevista, 28 de noviembre, 2020).

Esas mujeres fueron sus referentes y de ellas fue aprehendiendo maneras de interpretar la música, maneras de crear, maneras de sentir y de transmitir.

Amaya nace en el seno de una familia de cantores tanto por parte de madre como de padre. Cuenta que se organizaban encuentros familiares donde abundaban las y los guitarristas y los y las cantoras, la danza. Entre sus familiares destaca a su Tío Pio que formaba parte de “Las voces del Plumerillo” y a su papá:

Mis referentes han sido mi familia, básicamente, los cantores, mi tío Amaya que ha sido muy conocido en el mundo de la música cuyana, él formó parte de "Las voces del Plumerillo", él era una de las voces, una voz muy distinguida muy particular, y siempre me cantó, con mi tío hemos tenido una onda re linda, re linda, y hemos cantado juntos muchas veces, entonces ese potencial y su forma de cantar, esa parte visceral de su canto a mí me encantaba, se veía tan libre cantando, él ha sido uno de mis grandes referentes. Mi papá, otro referente, así como referentes más grandes (entrevista, 28 de noviembre, 2020)

Desde pequeña agarra la guitarra y empieza a cantar, acompañándose con acordes sencillos. Además, tuvo una afición desde pequeña por la poesía. Ella escribía mucho y en su escuela la incentivaban aún más. Es en esa mezcla de música y poesía donde nace la Amaya que hoy se conoce.

En aquel momento, la cueca y la tonada ocupaban parte importante del repertorio que se interpretaba en esos encuentros de familias cuyanas. La de ella no era la excepción.

Sin embargo, ella en las entrevistas que se le realizan cuenta que se autopercibe como descendiente de diaguitas:

Bueno, yo digo que tuve una conexión con el tambor, yo creo que viene en los genes un poco eso, por este lado de mi abuelo paterno de La Rioja, porque siento una gran conexión con el mundo diaguita, la siento profundamente, casi te podría decir que yo quiero ser diaguita, porque soy diaguita, jaja, y sí, siento una gran conexión con los pueblos originarios y una gran necesidad de expresarme como tal, y me siento reprimida en el sistema al hacerlo (entrevista. 20 de noviembre, 2021).

En esas raíces se siente conectada con los pueblos originarios y por ello al componer expone situaciones de esas comunidades para denunciar y visibilizar en cada escenario que pisa.

En esta instancia resulta pertinente citar de vuelta a Isabel Aretz que expone:

Puntualmente, en la provincia de La Rioja, los diaguitas-calchaquies (a partir de 1000 d.C) reconocían como canto propio a la baguala, la cual contaba con características muy particulares tanto desde el punto de vista instrumental como vocal. En sí, la baguala era y es ejecutada en todo el NOA, compartiendo la tritonía, pero la



misma se adaptaba al contexto desde la poesía y las festividades en las cuales se interpretaba. De pie binario, al menos en La Rioja, la voz contenía numerosos adornos denominados kenkos (quejido, derrumbe, llanto, la herida colonial a lo que este canto alude), glissandos, portamentos, arrastres de nota, todo ello acompañado por una caja (2000:37).

Amaya toma el tambor huarpe y lo comienza a usar en sus composiciones, rescatando sus propias raíces y poniendo en práctica el canto de las copleras norteñas, que tomara como referentes.

En cuanto a figuras musicales de público conocimiento, quiero destacar el rol de Mercedes Sosa en la vida de Amaya. Hay que tener en cuenta que Mercedes Sosa era intérprete, no compositora. Y las canciones que elegía estaban profundamente comprometidas con el contexto social, político y económico de la época. Y aquí Amaya dice:

Me han dicho varias veces, "mira, me haces acordar a Violeta Parra, o vos sos el tipo de canto de Mercedes Sosa", canto así súper espontánea, a eso me refiero, a sus principios y a sus comienzos, no porque me parezca, sino porque esencialmente somos parecidas, como mimetidas de la tierra, del canto popular, del canto espontáneo de los pueblos.

Son como de esa línea de mujeres que han surgido, de sus propias familias cantoras, que han cantado desde niñas, el canto es inherente a sus historias, son parte de sus vidas, y como ha pasado con estos ejemplos que te digo. Desde ese lugar yo creo que me han dicho que tengo una voz sudamericana, pero más que americana o sudamericana, una voz de la tierra, eso me han dicho (entrevista, 20 de noviembre, 2021).

Vale recordar que Sosa formó parte del Movimiento del Nuevo Cancionero lanzado en el año 1963, que tenía como objetivo el desarrollo de un cancionero nacional, de renovación permanente, donde no existieran fronteras entre géneros, que superara la oposición tango-folclore y evitar las manifestaciones puramente comerciales. La redacción del manifiesto se sitúa, tal como señalan M. Inés García (2006) y Claudio Díaz (2007 y 2008), en un contexto de cuestionamiento de los principios que regían el folclore, que hacia finales de la década del cincuenta era un fenómeno afianzado, atractivo para las empresas discográficas, la radio y la televisión. A la vez, y tal como señalan García, Greco y Bravo (2014), las producciones musicales de los artistas que conformaron el movimiento del Nuevo Cancionero resultan útiles para comprender procesos políticos y sociales que atravesó la región durante las décadas del sesenta y setenta. Y es importante tener en cuenta que, en este contexto, se renovaron los debates sobre la relación entre arte y política.

En ese sentido podemos decir que Amaya, iniciando su camino artístico, aportó al cancionero nacional, componiendo piezas que estuvieron comprometidas con un contexto que se daba y se sigue dando en una comunidad originaria, dejando de lado las asociaciones que se hacían entre regiones y géneros. De hecho, ella sostiene que Mendoza forma parte de la columna vertebral

andina de América Latina, por lo cual, el tambor, los cantos responsoriales, la baguala, el kaluyo y otros géneros también forman parte de las raíces de la música cuyana. En palabras de Amaya:

En la época de la organización nacional, en las escuelas, se decide armar un mapa de ritmos musicales, un mapa folclórico al que todavía se ajusta incluso la Escuela de Música Popular. Es un mapa que fue armado también con intenciones de dominación, un mapa que te encasilló en este lugar, "el cuyano hacía música así, así, y así, el del litoral hacía música así, así, así, estos son los ritmos, esta es la ropa que se ponen, esta es la flor nacional, esto es lo representativo de esta región, este es el himno", o sea se organizó la Nación y se regionalizaron las expresiones (entrevista, 28 de noviembre, 2020).

Además, agrega:

Yo vengo de familias cuyanas, o sea, y cuyanas que han incorporado la música cuyana en el tiempo, pero que son de raíces españolas, algunos gitanos, otros españoles bien flamencos, de campos, de zonas rurales, gente de pueblo. Cuando yo empecé a cantar, empecé a cantar música cuyana, mi papá, pero después empecé a investigar cuál sería la música originaria, de los pueblos originarios, y encuentro que usaban tambores para cantar, usaban tambores, usaban semillas, como cualquier pueblo originario del mundo, utilizando sus recursos que habían en el ambiente, entonces eso fue lo que me motivó a ver qué es lo que podía haber pasado acá en Mendoza, ¿Por qué no se usaron más tambores? ¿Por qué no se usaban semillas? ¿Por qué se había instalado tan fuerte la guitarra? Y bueno, todo eso ha sido fruto de la colonia, el tema del desplazamiento de los tambores y de las percusiones (entrevista, 28 de noviembre, 2020).

Vocalmente, es importante, como se menciona en el capítulo de estado de la cuestión, tener en cuenta que Waisman describe a una Mercedes Sosa, ya después de su exilio, que se anima a más juegos rítmicos y variaciones melódicas, sin tener conexión con el texto poético, sumando juegos de fraseos y tímbricos. Se entiende entonces, que esta última Mercedes Sosa, es parte de las influencias del estilo vocal de Amaya. En ese sentido, no sigue patrones establecidos en sus composiciones, frasea con el tambor, combinando a veces lo binario con lo ternario, y su canto acompaña al fraseo del tambor, jugando de esta forma con la rítmica en el canto, la melodía y la palabra. Desde el punto de vista de su estilo vocal respeta su timbre, independientemente del género del que se trate y hay una preponderancia del uso de los resonadores que usualmente se utilizan en la región del NOA.

Escobar, al estudiar a Violeta Parra reconoce las interacciones entre sus "*expresiones artísticas o del alma*" y cómo ellas configuran un discurso que trascendió en el tiempo.

Es pertinente exponer que Amaya en sus entrevistas comenta que el canto es una forma de expresión, una manifestación del espíritu, algo auténtico. En ese sentido coincide con lo que expuso Violeta Parra y sus manifestaciones del alma. Violeta, con una voz visceral, también

cantaba verdades, algunas crueles, otras más amables, coplera, sola si era necesario. En las canciones de Violeta se encuentra lo simple y lo complejo.

Resumiendo, de Mercedes Sosa y Violeta Parra resalta que el repertorio tenía un sentido, que su canto tenía un sentido. No es un cantar vacío, sino que hay una denuncia y un reclamo de derechos.

De Suna Rocha toma su canto visceral y de monte y de Etelvina Maldonado el cantar de una forma despojada, libre.

En cuanto a sus fuentes, su principal inspiración fueron las vivencias que se dieron mientras convivió con la comunidad huarpe. Y si se tiene en cuenta que se autopercibe como descendiente de diaguitas, pues ella encuentra en su canto un estilo y una musicalidad natural, que surge desde sus entrañas. Se autopercibe como la voz de los pueblos originarios, su obra es un reclamo de esos pueblos, un reconocimiento a esos pueblos, una resignificación y puesta en valor de la cultura y de la identidad de los mismos.

Retomo aquí la entrevista realizada por el Sitio Andino y cito a Amaya:

Nunca menciono al pueblo Huarpe o a Lavalle en mis canciones, no sé porque me asocian a ellos. En realidad, la asociación tendría que ser a los Pueblos Originarios y con espacio rurales que es donde están la mayor cantidad de población originaria y que es donde yo me he parado para poder componer hablando de una Mendoza nativa (Cano, 2012).

También menciona como influencia los escenarios que ha podido pisar y los músicos y músicas con quienes ha compartido esos espacios:

Los Americantos fueron muy significativos porque me he mezclado con muchos músicos de otros lugares, me encanta eso, me he cruzado con muchos músicos de otros lugares, he compartido escenario con mucho de estos músicos y he conocido expresiones muy bonitas. Si, para hablarte de escenarios grandes, por ejemplo, el Americanto, las Vendimias para mí han sido experiencias muy lindas porque también me han metido en el mundo del teatro, porque he salido a veces actuando y cantando, y esos escenarios grandes que me han encantado (entrevista, 28 de noviembre, 2020).

Esas experiencias han ayudado a consolidar su estilo propio y particular. Y resalta:

Me encanta que la gente disfrute lo que está haciendo porque es, y esas personas para mí son referentes, pero por ese lado, no por cómo canta, tanto, que también me gusta, por supuesto, pero cómo expresan su espiritualidad arriba del escenario, me parece tan groso y me parece que se está perdiendo tanto desde que se academizó la música, se pierde, estás más atenta a la afinación, a la técnica y a todo, y a la prolijidad, que termina siendo ficticio, y a mí ya eso no me llega, esa es mi percepción, digo, siento que, por ejemplo ahora ha salido una camada linda de la Escuela de Música Popular

y no me...."qué bonito" digo, la música, ¿Dónde está la letra? No me emociona (entrevista, 28 de noviembre, 2020).

Es importante resaltar que sus composiciones no tienen como objetivo la difusión masiva comercial, sino el difundir las problemáticas de la comunidad huarpe, sus saberes, su forma de vida.

Puntualizando en el CD analizado, su obra alude implícitamente a la comunidad huarpe, aunque ella nunca lo comunique de forma explícita. “El caluyo del desierto” que expone la problemática de la sequía, “Arena y Junquillo”; describe a la comunidad huarpe, específicamente los roles que las personas cumplen en la misma, “Patay”; el alimento representativo de los huarpes, “De amor y vida”; el respeto hacia la vida y sus procesos, “Quinua”; el alimento prohibido y rescatado, “Con mi caja”; el tambor huarpe y el rol que cumple acompañando a las copleras y “Junquillero”; un trabajo ninguneado por las personas de afuera de la comunidad. Esas canciones, sus letras identifican temáticas concretas a ese mundo, hablan de lo colectivo, la transmisión oral, los saberes. Ella reconstruye con su obra un universo huarpe. Cada canción focaliza en un aspecto de ese universo.

Se genera aquí una tensión entre la identidad de ella, como ella se autopercibe, y una identidad adquirida a raíz de las temáticas que incorpora en su obra.



*Fidel Roig Matons*

Es tal la tensión que el Ministerio de Cultura de la provincia de Mendoza le pidió que participe de la última Festa de la Vendimia para representar a esas comunidades, las cuales aún habitan territorio mendocino. Y aunque ella no se siente representante de las comunidades huarpes en particular, sí se siente representante de las comunidades que considera nativas, originarias, rurales. Ahí están las fuentes que configuran su canto.

## Conclusiones

El presente trabajo consistió en el análisis de 7 composiciones musicales pertenecientes al primer CD “Arena y Junquillo” (1999) de la cantora Sandra Amaya y las características de las mismas y la originalidad de esa obra.

Finalizada la investigación se concluye que los géneros y el estilo vocal que utiliza Sandra Amaya para interpretar sus canciones, no están en todos los casos, tradicionalmente vinculados a la provincia de Mendoza. Usualmente la cueca y la tonada son los géneros más visibilizados y más popularmente conocidos por la población mendocina. Cuando Amaya canta repertorio cuyano, respeta mucho la línea, los glissandos, la voz de cabeza y en este caso, es también evidente cómo el productor y arreglador de las canciones, Oscar Puebla, conocen esos géneros. La instrumentación propia de esos géneros suelen ser un dúo de guitarras y, en el mejor de los casos, un guitarrón.

Sin embargo, Sandra Amaya utiliza en la interpretación de la mayor parte de sus canciones un estilo vocal que remite al NOA, donde abunda la resonancia de pecho, con empuje, quiebres o kenkos, quejidos y lamentos. Además, incorpora un set de percusión, un charango, el tambor huarpe, como ella lo define. Instrumentos, también de común uso en el NOA. Como dato importante, aborda géneros que aluden al norte de nuestro país, ya que se encuentran presente el caluyo, los cantos responsoriales y el canto con caja.

Lo mencionado a nivel de musicalidad tiene su correlato con las estructuras formales de las canciones y también con los sistemas de organización de las alturas elegidos para las mismas. Aquellas canciones que pueden ser incluidas dentro de los géneros cuyanos están más vinculados con la tonalidad funcional, a los que se suma el enriquecimiento de las armonías del jazz que son aporte del productor y arreglador del disco. Mientras que las canciones que remiten más a NOA son monodias modales, más asociadas al canto con caja de las mujeres norteñas. En este sentido es interesante el canto responsorial de la canción “Arena y Junquillo”, modalidad de canto poco habitual en la región cuyana y la fusión a nivel de organización alturas que plantea la canción “Quinoa”. En este último caso, es bastante probable que tenga que ver con los aportes de Puebla, ya que son géneros que utiliza en sus producciones personales.

Amaya otorga una impronta muy personal y original a sus composiciones a través de su canto, su voz, la instrumentación que elige, los géneros que interpreta, las letras que aborda. Ello le da un estilo particular y único en la provincia de Mendoza.

Particularmente Amaya sostiene que Mendoza forma parte de la cordillera de los Andes, por lo cual los cantos con caja y la vocalidad NOA, en una época precolombina también existían en estos territorios. Con la colonización, la inmigración, la llegada de los esclavos estos se fueron perdiendo. Ella los trae a la memoria y los recupera, y lo materializa en el tambor huarpe con el cual interpreta y compone sus canciones.

En cuanto a los recursos literarios que utiliza en su obra abundan las metáforas, sinestesias, simbolismos, imágenes sensoriales y descripciones textuales de las temáticas en las que profundiza. Zonana provee un método para identificar esos recursos, pero es importante tener presente que Sandra Amaya escribe sus letras sin ser consciente de las técnicas que utiliza. De esta forma, de una manera muy sutil y poética introduce a los oyentes en las problemáticas que hasta el día de hoy vivencian las comunidades huarpes que habitan el departamento de Lavalle. La cestería, la sequía, la importancia del agua, la flora, la fauna, la importancia de los ancianos y ancianas, las infancias en la comunidad, una filosofía que poco a poco se va perdiendo y ella la trae en sus canciones, las rememora.

En cuanto a sus influencias su familia cumple un rol central, pero también es importante mencionar a su amigo Ángel Ortiz, el cual la introduce en el mundo andino, el de las coplas y el canto con caja. En cuanto a cantoras de referencia se encuentran Mercedes Sosa, Violeta Parra, Suna Rocha y Etelvina Maldonado. En ellas se encuentra y asume el rol de decidora, de cantar sus verdades de una manera muy despojada, con un canto libre, utilizando una voz con mucha tierra y muy visceral.

Es importante tener presente que sus vivencias son una fuente fundamental en la creación de su obra, ya que hay una información que transmite en sus letras. Y así mismo, adquiere una identidad que le abre puertas en distintos espacios, creando tensiones entre lo que es y lo que se percibe. Existe en el imaginario colectivo la idea de que ella es de origen huarpe, aunque no lo es.

Y aquí es importante considerar que la reconocen incluso a nivel estatal como huarpe, aunque ella se reconoce como representante de los pueblos originarios en general, de Argentina y América Latina. Sin embargo, conceptos como aboriginalidad e identidad, pueden continuar siendo trabajados ya que en este trabajo han sido sólo menciones periféricas, que han aparecido más como resultados de las entrevistas que como objetivos iniciales a ser abordados.

Por último, podemos decir que el vínculo con la comunidad huarpe aporta a su carrera artística y a su originalidad, posicionándola como una referente cuyana. Es la voz que visibiliza

otras realidades de nuestro territorio, comprometiéndose a través de sus letras, y los géneros que aborda. En sus presentaciones ella explica de donde nacen sus canciones, acercándose de esta forma al público que la escucha.



*Fidel Roig Matons*

## Bibliografía

- Accornero, L. (2021). *La música popular y su relación con la última dictadura militar del '76. El caso de León Gieco*. Tesina de Grado, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Aguilar, M.C. (2015). *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: Edición de autor.
- Aretz, I. (2000). Cantos de La Rioja remanentes de culturas prehispánicas. Una nueva tesis a discutir. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XVI(16): 17–45.
- Briones, C. (2004). Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, 68, 73–90.
- Bosquet, D. (2014). Las cantoras de Malargüe. *Anales de arqueología y etnología*, 69, 153–169. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/7788>
- Budini, M. (2020). *El canto de Eliseo Parada, una voz trashumante de Malargüe*. Tesina de Grado, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Calveche Mora, C.A. (2023). *Glosario de Vocología*. Centro de Vocología. Corporación Universitaria Iberoamericana. Bogotá: Iber AM.
- Canals-Frau, S. (1946). Etnología de los Huarpes: una síntesis. *Anales del Instituto de Etnología Americana*, 7, 9–148.  
<https://bdigital.uncu.edu.ar/13712>
- Cangiamo, M. y Apelbaum, T. (2017). Hay un duende en la voz: Técnica vocal y canto popular revisitados. *Pitágoras 500*, 7(13): 71-81.  
<https://doi.org/10.20396/pita.v7i2.8651455>
- Corrado, O. (1999). Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero. En R. Torres (ed.), *Actas – II Congreso Asociación internacional para el estudio de la música popular*, pp. 410–417. Bogotá: Fondo de desarrollo de las artes.
- Dalbosco, D.M. (2021). La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción. *Oceánide*, 14, 67–76.  
<https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.68>



- Díaz, C. (2007). El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino. En D.T. Mozejko y R.L. Costa (comp.), *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursiva*, 203–247. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Escobar-Mundaca, A. (2012). *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Tesis de Maestría, Universidad de Barcelona.
- García, M.I. (2006). El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza. En *Actas del VII Congreso Latinoamericano de la IASPM*, International Association for the Study of Popular Music.  
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2011). *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical*. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.
- García-Gota, J.J. (2014). *Estudio socioambiental sobre la cultura huarpe en el entorno del desierto mendocino*. Tesis de grado. Escuela Politécnica Superior de Huesca, España
- González, J.P. (2009). De la canción objeto-estudio a la canción-proceso repensando el análisis en música popular. *Revista del instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23(23): 198.
- Machuca-Tellez, D., & Valles, M. (2020). El canto en las músicas populares: reflexiones en torno a su abordaje y enseñanza. *El oído Pensante*, 8(2).  
<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8013>
- Marianetti, S. (2019). Aporte de Juan Quintero al folclore argentino. Tesina de Grado, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Mideiros, J. S. (2016). *Nuevas sonoridades de la voz popular: usos no convencionales de la voz en las canciones populares en América Latina*. Tesina de Grado, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil.
- Saldi, L. (2013). Municipio, identidad cultural y comunidades indígenas. El caso huarpe en el noreste de Mendoza. *Identidades*, 4, 48–71.

Sammartino, F. (2015). Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical. *Resonancias*, 19(37), 27–45.

<http://dx.doi.org/10.7764/res.2015.37.3>

Tejón, C. (2019). Textos poéticos. *Preguntas y categorías para explorar formaciones y aspectos. Apuntes de la cátedra de Literatura para Niños, Jóvenes y Adultos*. Facultad de Educación, Universidad Nacional de Cuyo.

Vilas, P.C. (2016). *Cantos, voces y vocalidades: acervos etnomusicológicos y formación de cantantes*. I Congreso Internacional de Música Popular. Facultad de Bellas Artes, La Plata.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77191>

Waisman, L. (agosto de 2018). *El canto de Mercedes Sosa*. XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología, La Plata.

Zonana, G. (1990). De “arte poética”: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, 2, 407–489.

### Otras referencias bibliográficas

Atardecid@s [Unidiversidad] (12-07-2019). *Sandra Amaya, la cantautora mendocina* [video]. Consulta: 18-09-2023. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=0HIKILAI02M>

Atardecid@s [Unidiversidad] (13-03-2020). *Sandra Amaya, una voz respetada y admirada en Mendoza* [video]. Consulta: 18-09-2023. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8skzZYOPxbs>

Cano, E. (14-08-2012). Sandra Amaya: cantora de la memoria [artículo online]. *Sitio Andino*. Consulta: 18-09-2023.

<https://www.sitioandino.com.ar/n/47517-sandra-amaya-cantora-de-la-memoria>

Pereyra, P. (17-04-2016). Sandra Amaya: entre coplas y recuerdos [artículo online], *Diarios Los Andes*. Consulta: 18-09-2023.

<https://www.losandes.com.ar/sandra-amaya-entre-coplas-y-recuerdos/>

Suden, R. [Unidiversidad] (13-10-2015). *Sandra Amaya* [video]. YouTube, Cuidado con el Perro, temporada 1, capítulo 15. Consulta: 18-09-2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=XXLVDHFjIg&t=134s>

Unibetas (03-09-2021). *Acento prosódico, ortográfico y diacrítico: Reglas, ejemplos y ejercicios* [página web]. Consulta: 18-09-2023.

<https://unibetas.com/acento-prosodico-ortografico-y-diacritico>

## **Anexo**

### **Entrevista realizada el día sábado 28 de noviembre del 2020**

**E: Entrevistadora**

SA: Sandra Amaya

**E: Porque he estado pensando mucho, y como que me trabé, entonces me recomendó la profesora que me está dirigiendo "juntate con Sandra y en función de eso ves cómo seguir". Entonces ¿te puedo hacer un par de preguntas? He visto los documentales tuyos, los que están subidos en internet y he escuchado tus discos. Perdoname si son preguntas como medias al aire, también esto a veces de los conceptos, que a veces no, tal vez no me doy a entender con las preguntas o los conceptos, que a veces, como por ejemplo, el concepto de qué es ser Cantora, que el tema es que a veces me decís que vos tenés otros conceptos, entonces, bueno, en verdad lo que me interesa es lo que vos pensás.**

SA: Perfecto.

**E: Más allá de lo que a mí me hayan enseñado o me hayan dicho.**

SA: Si, quedáte tranquila que sí.

**E: Lo que te quería preguntar, primero, es que yo reconozco al escucharte en los documentales, que te definís como "la voz americana, la voz de la mujer americana", o te definen. ¿Para vos eso de dónde surge o si te identificas con eso o no, tu estética personal, todo? ¿De dónde surge eso de la voz americana para vos?**

SA: Mira, sí me han dicho varias veces, "mira, me haces acordar a Violeta Parra, o vos sos el tipo de canto de Mercedes Sosa", canto así súper espontánea, a eso me refiero, a sus principios y a sus comienzos, no porque me parezca, sino porque esencialmente somos parecidas, como mimetidas de la tierra, del canto popular, del canto espontáneo de los pueblos. Y la verdad es que, que te lo digo así porque lo pregunté, "¿vos sentís que yo canto igual que Violeta Parra?", no, no, no, y me lo han explicado, "no, no es que cantes igual", sino esto otro que te estoy diciendo. Son como de esa línea de mujeres que han surgido, de sus propias familias cantoras,

que han cantado desde niñas, el canto es inherente a sus historias, son parte de sus vidas, y como ha pasado con estos ejemplos que te digo. Desde ese lugar yo creo que me han dicho que tengo una voz sudamericana, pero más que americana o sudamericana, una voz de la tierra, eso me han dicho. Y yo sí me identifico con eso, porque siempre, yo arranqué cantando en mi familia, con mi padre, con mis tías, con mis tíos, con mis abuelos que somos todos cantores, y vengo de familia, estoy haciendo una investigación familiar y mis bisabuelos, mis tatarabuelos han sido músicos y cantores, de familias así completas cantoras, entonces eso hace que uno tenga una identidad propia, que no has ido y nos has pasado por una escuela que ha formado tu canto, le he puesto una técnica, un color, una forma, yo no pasé por ahí y la verdad es que me encanta no haber pasado por ahí, y haber podido ir buscando mi propio camino con esta propia voz que es mía, que eso también me lo han dicho "es una voz que nosotros te escuchamos en Japón vamos a saber que sos vos", (jaja), que eso está buenísimo, más allá de que uno a lo mejor no le da ese valor que le da el otro que te lo está diciendo, que uno puede creer que está exagerando, pero digo, en el fondo está bueno, qué tenga identidad la voz de cada uno que canta y decide cantar.

**E: ¿Cómo definís esto de ser mujer en el ambiente de la música acá en Mendoza, que es como bastante difícil para las mujeres? También bastante machista por momentos el ambiente, o al menos yo lo percibo así y también así lo han definido otras personas. ¿Cómo te llevás con eso de ser mujer y manejarte en el ambiente folclórico acá de Mendoza?**

SA: Mirá, yo creo que tengo como una puerta abierta, que no sé por qué la tengo abierta, será porque soy cantora, porque soy de la tierra, porque vengo de familia cantora, entonces no he sentido yo ese rechazo o ese límite, que sí sé que existe, pero hay muchos factores que definen esto que yo pienso. Uno es que yo no estoy ávida de ir a cantar, y cantar, y ocupar espacios, ocupar espacios, la verdad es que siempre, esto también lo cuento, la música vino como un regalo de la vida para mí, y sobre todo la música en los escenarios, yo sé que hubiera seguido cantando porque en mi familia cantamos, y que cada vez que nos juntamos cantamos. Ahora, estar en un escenario ya tuvo que ver con personas, que yo ni he conocido pero que les gustaba lo que hacía y que me invitaron a empezar a subir a los escenarios y a pagarme un caché, o sea, empezar a vivir de esto, eso para mí es un regalo de la vida y siempre que me convocan me sorprende, porque yo no estoy buscando....

**E: Es algo espontáneo, que pasa....**

SA: Es algo que sucede, y a lo mejor vos me decís, yo no lo he charlado con otras personas, por ahí otras personas necesitan sí o sí tener 2 toques bien pagos cada mes, bueno, pues yo no, porque además soy docente y tengo ese ingreso y tampoco soy demasiado pretenciosa en lo económico, digo hay un montón de factores que definen esta postura. Hay personas que sí, quieren hacer una carrera, quieren llegar a la fama o ser reconocidos por un gran productor, bueno no sé, yo ese camino nunca lo seguí, pero sin querer he ido a parar al lado de músicos muy buenos, que me han puesto en lugares muy buenos, y que yo no lo he pedido, es como que ha salido así. Pienso que eso tiene que ver con esto de la voz diferente, de una voz original, de una voz espontánea, que hay cada vez menos, porque la mayoría de la gente que quiere cantar quiere pasar por una escuela, quiere formarse, porque es ese el concepto que nos han metido en la cabeza "si querés cantar en un escenario y vas a tener que tomar clases, vas a tener que formarte". Bueno, yo siempre me resistí con eso. Sí he tomado clases para aprender a respirar, para aprender a usar el diafragma, que no sé si lo hago bien todavía, pero sí me han ayudado. Aprender a frasear, aprender a respirar en las frases, no cortar las frases por la mitad, o sea, son detalles que yo he ido aprendiendo y que me han ayudado un montón, para la interpretación, pero eso ha sido todo, y, es más, cuando he tomado las clases he pedido "por favor que no me hagan impostar en forma lírica, que no quiero cambiar mi forma de cantar, quiero mejorar la técnica, nada más. Y eso lo han interpretado perfectamente.

**E: Y con respecto a la música mendocina vos ¿Cómo la definirías, si tuviéras que definirla? A veces a mí se me armaba lío, porque por un lado está lo folclórico mendocino que en la Facultad nos dicen "lo cuyano es la Cueca y la Tonada y el Gato" y fuera de eso no existen más.**

SA: Bueno, ahora va a quedar muy claro, no sé si esto lo vas a querer poner en la tesis (jajaja), estás en todo tu derecho de no ponerlo, no importa, pero te va a quedar claro quién soy en ese sentido, yo creo que la música popular es la música que hace el pueblo, se acabó. Toda la sistematización, el encasillamiento, todas esas cuestiones de un pensamiento occidental que a mí no me corresponde, no me pertenece y no lo asumo como propio, más allá de que vivo en un pensamiento occidental, lo tengo clarísimo, en un pensamiento neoliberal, consumista, individualista, capitalista y todo eso, pero trato de identificarme lo menos posible con ese mundo. Soy una persona que sí consume, que tiene una cartera, vengo a un café, sí, pero no creo que se tenga que sistematizar las expresiones. No creo que se tenga que concursar en las expresiones, porque son tan auténticas y tan personales, o sea, si vos respetas la expresión como tal es la

manifestación del espíritu, ¿Quién es juez para decir qué es lo mejor, ¿cuál es el mejor espíritu para expresarse? (jaja) Por eso concursé una sola vez en mi vida que fue con el "Mendoza Suena" y que lo hice por una amiga que me secó la mente para que me presentara porque ella estaba segura de que lo iba a ganar, y gané en el rubro "Folclore" que fue mi primer disco, que se iba a difundir por todo el país, que se hizo de hecho, se hizo, muy bien armado, hicieron el disco, la propaganda, buscaron el equipo técnico para la grabación, editor musical, fue fantástica esa experiencia, pero fue la única vez en mi vida que concursé. También me han ofrecido ser jurado, pero no puedo ser jurado, yo no me siento capacitada, o sea ¿Por qué, jurado de qué, para qué? Para bajar a alguno y dejar a otro, no, no, no, no puedo, no corresponde al pensamiento popular. En el pensamiento popular todos podemos cantar como cantamos, nadie es mejor, nadie es peor, cantamos lo que somos.

**E: Y en esto de, me cuesta mucho deconstruir un poco lo que me han obligado a ordenar en mi cabeza, pero a la hora de escuchar tu música yo encuentro muchos recursos, o instrumentación, la forma de las canciones, hay una canción que se llama "Con mi caja", por ejemplo, donde estás vos cantando y te responde el coro, solo es una caja, si no me equivoco, que son, utilizando definiciones son recursos que no son muy utilizados en esta zona geográfica, no sé, ¿De dónde vienen esas ideas o qué te moviliza?**

SA: Está buenísima esa pregunta, vos sabés que yo siempre me pregunté. Yo vengo de familias cuyanas, o sea, y cuyanas que han incorporada la música cuyana en el tiempo, pero que son de raíces españolas, algunos gitanos, otros españoles bien flamencos, de campos, de zonas rurales, gente de pueblo. Cuándo yo empecé a cantar, empecé a cantar música cuyana, mi papá, pero después empecé a investigar cuál sería la música originaria, de los pueblos originarios, y encuentro que usaban tambores para cantar, usaban tambores, usaban semillas, como cualquier pueblo originario del mundo, utilizando sus recursos que habían en el ambiente, entonces eso fue lo que me motivó a ver qué es lo que podía haber pasado acá en Mendoza, ¿Por qué no se usaron más tambores? ¿Por qué no se usaban semillas? ¿Por qué se había instalado tan fuerte la guitarra? Y bueno, todo eso ha sido fruto de la colonia, el tema del desplazamiento de los tambores y de las percusiones. Hagamos esta relación, que por ahí no hay libros que te lo digan con claridad, pero Mendoza en la época de la colonia, en todo el proceso de colonización, Mendoza en ningún momento fue parte de la Capitanía de Chile, y por otro lado estaba el Virreinato, toda la franja central de la Argentina fue una franja de mucha manipulación y de mucha aculturación, porque toda esa población indígena de la franja central argentina, era tomaba como

mano de obra barata para el puerto o para las minas de Chile. Eso hizo que hubiese una aculturación importante en la franja central, si te pones a pensar en el Norte argentino y en el Sur argentino, hay pueblos muy aguerridos que han conservado sus costumbres, pero que en Mendoza no haya percusiones no significa que nunca las hubo, significa que se las arrebataron, o sea les arrebataron su medio de expresión, al punto que muchos Huarpes cambiaron, hablando específicamente de Mendoza, cambiaron sus apellidos para poder sobrevivir, se refugiaron en las lagunas para que no los encontraran porque eran de difícil acceso, para escaparse de las milicias, de las minas, que los desprendían de sus familias, quedaban las mujeres solas con los niños. Entonces mi curiosidad partió de ahí, yo estaba estudiando el Profesorado de Educación Primaria, y empecé a visitar mucho el secano mendocino, y en una de las fiestas, en la fiesta San Roque, vi una caja, ví un cajón plano con doble cuero, y eso lo usaban para hacer los llamados en la procesión de San Roque. Fue un sincretismo, eso era sincretismo puro, dije "¿Qué pasó acá? ¿Cómo llegó ese cajón?", les pregunté a los señores que lo tocaban y me decían que ellos ni se acordaban tampoco como, que ese cajón venía de sus familias y que siempre hacían el llamado con eso. Cuando se rompía el cuero lo volvían a arreglar. Y eso me hizo investigar, encontré unas crónicas del Padre González, que hablaba de los rituales de iniciación de los jóvenes, que es una de las poquitas cosas que menciona, si no es la única, que mencionan la presencia de tambores acá en Cuyo. Después Roig, esto lo he contado muchas veces, lo que hace es ampliar, o sea, cotejar esa información con información de toda la zona andina y decir "bueno, realmente Mendoza no escapa a una realidad que existe, incluso en América del Norte", toda la zona andina usa este tipo de cajones, entonces él describió el tambor huarpe como un tambor de un solo parche que es el tambor ceremonial porque tanto en el Sur como en el Norte se usan los tambores ceremoniales y son percutidos. Y eso para mí fue, bueno, nadie está haciendo nada con percusiones y yo creo que esto, o sea, Mendoza no es una cápsula dentro de América, dentro de la Cordillera de los Andes, dentro de la zona andina, así que acá tuve que canto con caja, con percusiones, seguro. Después averigüé, leyendo un poco más, supe que más adelante, con el proceso de la conquista un poco más avanzado, se prohibió el toque de tambores en Mendoza, porque sabían que se comunicaban con los tambores, entonces se prohíbe directamente el toque de tambores para evitar que se comunicaran, y eran multados gravemente, eran castigados, entonces se silenciaron los tambores de acá. Entonces a mí como operadora me pareció re importante que conociéramos, yo también salí de una escuela que me enseñó la historia desde Colón para adelante, entonces me parecía un despropósito ser docente sin poder enseñarle a los estudiantes los orígenes de este lugar. Así que me puse a incursionar en eso,



empecé a tocar, empecé a ver cómo componen los pueblos originarios, porque no tienen partituras, no tienen, simplemente cantan, y yo empecé a cantar desde ese lugar, si ya estaba muy traspasada por los formatos después de cargar todas las estrofas, las cuartetos octosilábicos, tengo mucha influencia hispana desde ese lugar, pero sí traté de ser muy libre en mis composiciones y los únicos que me pudieron interpretar en mis momentos de armar un disco y de llevar a la práctica fueron el Oscar Puebla, que fue el que arregló el primer disco, y mucho más afín fue el Valdo Delgado que respetó cada tiempo de las canciones que yo había hecho, o sea no modificó nada, todos los músicos se adaptaron a lo que había, eso me pareció increíble, me pareció como waaa, es lo que estoy logrando esa expresión libre, pura y desatada de cualquier juicio occidental. Yo he escuchado muchas coplas, que es uno de los cantos más auténticos que se conserva, o muchas canciones, bueno en el Sur hay más influencia también hispana fruto de, no es original el sureño, o sea tiene más influencia, pero en el Norte las coplas, las copleras cómo cantan, si bien tienen una influencia hispana también, empecé a escuchar mucho porque sentían las formas de usar la voz en las distintas cantoras, las formas de expresar lo que querían decir, cómo usan la copla para sacar afuera, aaaa, me pareció maravilloso ese mundo, y yo dije "Acá, esto ha pasado en todos los pueblos originarios, por qué yo no puedo recuperar eso, desde mi lugar", y vos sabes que yo siento que lo estoy, yo siento que ejercí una influencia porque hay cantoras como Paulita Neder que cantan con una caja, entonces digo "weeee", porque cuándo se creó la Escuela de Música Popular introdujeron el uso de la caja y la copla, el estudio de la copla, entonces está buenísimo eso. Está bien, con todas las influencias occidentales y que a mí, que yo las puedo percibir de sólo hablar con alguien, porque veo que se traba, y es justamente eso, o sea, cuándo vos empezás a contraponer tu pensamiento, la otra persona se queda como "bueno, pero yo aprendí esto", entonces, volviendo a la pregunta que me hiciste hace rato, ¿Cómo definirías? Primero no me gustan las definiciones, creo que eso también es un pensamiento occidental, definir, definir, conceptualizar, no existe en el mundo popular ese concepto. ¿Qué es la tonada señor? Andá a preguntarle a un tonadero cómo definís la tonada, jajaja, te va a decir "Yo le puedo cantar una tonada". Entonces esos son pensamientos muy académicos, encararlo desde ese lugar, y si bien yo soy académica por mi profesorado, he podido estar metida en el proceso de deconstrucción, no sé si lo he podido deconstruir totalmente porque me faltan elementos incluso, me faltan elementos internos y externos para poder terminar de deconstruir. Externos porque el contexto no te ayuda y bueno internos porque son procesos que fuertemente la escuela te marca, entonces deconstruir ese concepto que te armaste adentro con todo lo que vino de afuera es complejo, así que no te puedo dar una definición de la música

cuyana, en todo caso yo te diría que es la expresión popular, que eso es una definición que está en todas partes te la pueden decir, pero me encanta.

**E: Pero me interesaba lo que vos pensabas, más allá de lo que puedan decir un montón de personas (jajaja).**

SA: Perdón, te voy a interrumpir con una cosita, en la época de la organización nacional, en las escuelas, se decide armar un mapa de ritmos musicales, un mapa folclórico al que todavía se ajusta incluso la Escuela de Música Popular es un mapa que fue armado también con intenciones de dominación, un mapa que te encasilló en este lugar, "el cuyano hacía música así, así, y así, el del litoral hacía música así, así, así, estos son los ritmos, esta es la ropa que se ponen, esta es la flor nacional, esto es lo representativo de esta región, este es el himno", o sea se organizó la Nación y se regionalizaron las expresiones, pero si vos te pones a hilar fino, en toda Sudamérica hay coplas que se repiten, con distinto ritmo, pero que se repiten. Hay estudios hechos al respecto, yo no me acuerdo ahora de ninguna puntual, pero he ido, en Brasil he cantado en portugués, y acá en Mendoza, y en Colombia las mismas coplas. Acá en Mendoza las cantan con un estilo, eso, las cantan con ritmos de canciones propias de los lugares de dónde te digo que se repiten. Bueno, eso, como se fue fraccionando, así cómo se armaron las Provincias en el país, los países dentro de un territorio, de la misma manera se regionalizó la expresión. La expresión espiritual, dominar la expresión espiritual, es una forma de simplificar el sometimiento, de concretarlo. Como soy libre pensante, quise cantar lo que yo sentía que tenía que cantar. Siempre cuidé el lenguaje, en mi caso, para no ser ofensiva, decir cosas en forma poética. Pero estoy convencida de eso, de que la regionalización de las expresiones han sido un recurso de dominación más entre tantos recursos que se utilizaron, como la escuela, y cómo se formateó el pensamiento de sus ciudadanos y se sigue haciendo, o sea, la escuela es una herramienta para formar ciudadanos que respondan al sistema.

**E: Bien. Entonces vos con tu música, decís o elegís en torno a las temáticas, todo lo que está más relacionado a los Huarpes, a los pueblos originarios de acá, y vas utilizando instrumentos, lenguaje, la forma de decir, que vos considerás que es de acá....**

SA: Que es genuino....

**E: Claro. que es genuino, que es de antes de la colonización y que no responde a todos los patrones de dominación que nos han impuesto a partir de 1492, eso das a entender con tu canto. O sea, yo te escucho y no lo puedo asociar a nada, eso es una realidad, no hay forma de que yo lo asocie a nada.**

SA: Jajaja, claro. Sí, por ahí me preguntan "¿Cuál sería el género?", qué sé yo les digo, eso encargáte vos, yo canto. Yo no sé, no me importa, ponele que sería "canción", ¿Vos querés que sea canción? Ponele canción, ¿querés que sea?, no sé... porque no estoy trabajando en función de la sistematización académica, para nada. No estoy ni ahí con eso.

**E: Claro, igual tampoco escucho otras músicas o músicos que sean tan libres como vos a la hora de componer.**

SA: ¿Acá en Mendoza?

**E: En Mendoza.**

SA: Porque sí hay otros músicos que trabajan con mucha libertad, a lo mejor si con toda una impronta de sus regiones, como por ejemplo Bruno Arias, pero el rompe también las estructuras de los huaynos, rompe estructuras, Lisandro Aristimuño que es más canción, o Drexler son más canción, el punto es que ellos son más urbanos, yo soy más de la tierra, más popular. Pero yo no canto música huarpe, por ejemplo, porque no puedo definirte la música huarpe, porque al estar tan diluida en la historia yo no puedo decir, no tengo autoridad para decir "esto es música huarpe", pero sí es cierto, yo te estoy hablando más en términos de pensamiento, de cosmovisión, sí te puedo decir que me siento más ligada a la cosmovisión de los pueblos originarios del mundo, porque todos los pueblos originarios del mundo han tenido puntos en común, como el contacto con la tierra, como la interpretación de la naturaleza, como la expresión libre, vos cuándo cantas y expresas como tu espíritu, te emocionas. Una persona que es más técnica, no le pasa eso, está más preocupada en su técnica.

**E: Yo igual al escucharte esto que me decís, yo escucho eso en tus letras, esto de la tierra, en la poesía lo siento o veo que me dibujas un paisaje o una historia que lo siento que es de acá, pero no he escuchado a otra persona que componga de la misma manera. Y si, si**

**escucho una canción, sé que sos vos y sé que no te puedo confundir con otra persona. ¿Has tejido alguna red entre músicos y músicas? ¿Tenes una banda fija?**

SA: Hay una banda fija, sí. Que también interpreta perfectamente lo que quiero decir, lo que quiero expresar, en esa banda hay instrumentos actuales y modernos, como el bajo, que sí me lo sugerían como una forma de "aggiornar" lo que yo hago, el bajo, o las guitarras, pero hay también charangos, sikus, zampona, hay una mixtura de la que yo no reniego porque soy esa mezcla. Y me gusta, la disfruto. Cómo también en mi segundo disco hay un bandoneón, pero me encanta romper las estructuras, el bandoneón no está sonando como un bandoneón, no está haciendo melodías de bandoneón, el bandoneón está haciendo melodías, viste cuando un artista pinta un cuadro, que le dá el toque final, la última pincelada, bueno, el bandoneón en el segundo disco está haciendo eso, aparece terminando el cuadro. Jaja, esas cosas, que yo las hablo con los músicos y les digo "bueno, en el Bajo yo quiero que sea como el remanso en el que vamos a estar todos los otros músicos, eso, hacémos sentir eso", entonces que juegue con eso, es una forma de invitarlo a jugar con su espíritu.

**E: ¿Y tenés alguna red de músicos de acá mendocinos? ¿O te convocan personas para eventos, que conoces tal vez de nombre? Por ejemplo, tengo un montón de conocidos que son músicos y músicas por esto de que estoy en la Facultad, y ellos sí se manejan en redes, son siempre las mismas personas, o es un grupo pequeño de personas que se manejan siempre en los mismos lugares, a la hora de presentarse se hacen el aguante entre ellos...**

SA: Eso, se llama, para mí son guetos, guetos culturales (jajaja), no me gusta eso, y Mendoza está lleno. Vos si entrás acá, no podés estar allá. A mí no me gusta, yo soy muy libre, a mí no me gusta que me aten a nada. De hecho, hay una cantora que yo admiro el trabajo que está haciendo, es una cantante de Bs. As. que ha armado la "Mujer Trova", un movimiento groso con mujeres de todo el país, pero no me siento identificada, siento que van un montón de gente en la misma bolsa, mientras seas mujer, metete, jaja, no me cierra mucho eso, entonces no me gusta atarme así, no me gusta tampoco que si estoy en este lugar no puedo estar con esta gente, no, no, no y no, no me gusta eso, me gusta ser libre. Entonces yo puedo estar cantando en el campo en un bodegón, por eso tampoco acepté nunca propuestas de algún productor que quiso producir mi material, porque tenía que ajustarme a reglas, a dónde cantar, pedir autorización para hacer cosas y a mí no me cierra eso. Puedo estar en un bodegón cantando con gente del campo, o puedo estar cantando en la F¿fiesta de la Vendimia central.

**E: Claro, vos te manejas con tus músicos y vos decidís dónde tocar y con quién tocar, y que son siempre esos músicos que ya te conocen y pueden interpretar lo que vos querés de tu música y vos elegís libremente a dónde ir.**

SA: Sí, yo elijo dónde, o sea, hay lugares por ejemplo, no sé si me he quedado con algún lugar dónde querer tocar, y nunca dije "hay, quiero ir a Cosquín", no, cuándo me descuidé estaba en Cosquín, en un momento me convocaron para ir con un grupo de mujeres a cantar a Cosquín. O "quiero tocar en el Frank Romero Day", por ejemplo, y he cantado sin querer un montón de veces porque me han convocado para las vendimias. O "quiero ir al Festival de la Tonada", también un día me convocan para el Festival de la Tonada, entonces son lugares que aunque no he estado, y yo después no he presentado carpetas, no he estado tocando puertas, pero también tiene que ver con mi cosmovisión respecto al canto, y con mi trabajo docente que es lo que a mí me ha sostenido. Yo podría a lo mejor vivir de la música, no sé, capaz que sí, capaz que no, pero como que no he sido tampoco tan ambiciosa, no sé cómo llamarlo, no tan pretenciosa, no sé cómo sería la palabra, y he cantado para ser feliz, cantar para estar bien, porque me gusta. Y al componer y al tener aceptación de la gente de mis composiciones, eso también me ha fortalecido a mí, me fortaleció como persona, fortaleció mi espíritu, yo sé que canto y que estoy acariciando a la gente, porque es lo que yo siento y la gente lo siente también. Entonces lograr eso, para mí, yo siempre digo que me puedo morir en cualquier momento, mis hijos ya están grandes, ya son muy independientes, y con la música yo me he sentido como redimida con la gente, como que la gente me ha devuelto mucho amor, siento que he podido llegar con mi espíritu, y no es tan fácil en estos tiempos, dónde la gente está aturdida, dónde la gente va a las apuradas para todos lados porque no le dan los tiempos para pensar en sí misma. Bueno, ahí estoy parada.

**E: ¿Cantás desde hace mucho?**

SA: De niña.

**E: Desde que sos niña, pero, por ejemplo, recuerdo que, en uno de los videos, dijiste que la primera vez que cantaste fue en el Quintanilla y tenías 15 años.**

SA: No, veinti pico tenía...

**E: Y esa fue la primera vez que te subiste a un escenario....**

SA: Si, si....

**E: Y ya después seguiste cantando....**

SA: Sí, después sí, después armamos una banda con unos amigos que yo siempre salía, y había algunos amigos músicos entonces me dijeron, nos juntamos un par de veces en asados, me escucharon cantar y me dijeron "¿por qué no armamos banda?", y mi compañero en ese momento era guitarrista, el Marcelino Azaguate era mi compañero en ese momento, y entonces con él, con Marcelino, con el Ángel Ortiz, Pedro Catalán que era un chileno que estaba tocando la flauta travesa, armamos una banda de música latinoamericana, y hacíamos temas latinoamericanos muy bonitos, porque el Ángel Ortiz investiga un trabajo hermoso, sólo que él es como yo, así, yo me he expuesto mucho más que él, él es más de ardan entre los músicos, tocando en los bailes, nunca se ha expuesto demasiado, pero es un gran compositor y un gran investigador de la música latinoamericana, y con él arrancamos. Pero la primera vez fue en el Teatro Quintanilla y yo me corrí y no me vio la gente, no me vió el público...

**E: Se corrió el telón....**

SA: Jaja, con el telón y el micrófono, qué gracioso, no, no pude.

**E: Y si tuvieras que contarme, por ejemplo, ese evento fue significativo, lo recordás en tu carrera, ¿Qué otros eventos significativos recordás que se te vengan ahora, que te hayan marcado?**

SA: Mirá, los Americanos fueron muy significativos porque me he mezclado con muchos músicos de otros lugares, me encanta eso, me he cruzado con muchos músicos de otros lugares, he compartido escenario con mucho de estos músicos y he conocido expresiones muy bonitas. Si, para hablarte de escenarios grandes, por ejemplo, el Americano, las Vendimias para mí han sido experiencias muy lindas porque también me han metido en el mundo del teatro, porque he salido a veces actuando y cantando, y esos escenarios grandes que me han encantado. Y escenarios más pequeños, me encantó, que marcaron un antes y un después, fue en Francia que me

invitaron a cantar en una residencia musical, a participar y a crear ahí. Y un día fuimos a escuchar música argelina a un bar, a una cosa así chiquitita, y suponte que ahí había un escenario, y estaba éste grupo de música argelina con sus instrumentos propios de Argelia, y empezó a cantar una mujer y para mí fue fantástico eso, entonces en un momento dice uno de ellos "sabemos que aquí hay una cantora de Mendoza y la queremos invitar", y digo yo "¿ahora qué hago?", no sabes, entonces yo empecé con un tema que se llama, que dice "ando cantando solita", Arena y junco se llama, entonces me dicen "vos hacé el ritmo nada más, y nosotros te seguimos", y ellos empezaron con las citaras, con las percusiones, yo no te puedo explicar, y ellos tocando así y de repente sale desde el público una chica que estaba haciendo de moza, estaba con su ropa, esos delantales negros hasta el piso, entonces se saca el delantal, lo pone en una mesa, y empieza a bailar flamenco, fue la unión del mundo, se me unió el mundo, te juro, fue muy emocionante, yo me acuerdo y se me hace una cosa acá, eso fue maravilloso, un silencio, todo como se armó, eso es el mundo, eso son expresiones puras y auténticas, eso soy yo, y encontrarme con pares así fue, gente que es espíritu, sus espíritus se expresaron, fluyeron, porque no habíamos ensayado nada con los argelinos, ellos fueron sumándose y la chica que salió a bailar, fue maravilloso. Y los otros escenarios son los barrios, yo cuándo cantaba en los barrios, los niños están en primera fila, eso es maravilloso.

**E: ¿Sos docente de primaria, de secundaria?**

SA: Soy docente de primaria, y después me cambié a la modalidad de adultos, primaria de adultos. Empecé con niños, trabajé casi la mitad de mi carrera con niños y después la otra mitad de mi carrera la estoy terminando con adultos.

**E: ¿Qué edad tenés Sandra?**

SA: 54, jaja

**E: Te ves mucho más chiquita.**

SA: No, no, si cuándo yo digo "ahora que ya me voy a jubilar", con el Cristian del Negro estamos haciendo un proyecto de música electrónica, entonces me dice "Sandra, tenemos que viajar mucho", le digo "hay que lindo, pero yo con la escuela estoy medio jugada, menos mal que ya me falta re poquito para jubilarme", y me dice "callate, ¿te falta poquito para jubilarte?",

y le digo "Sí", y me dice "Ni lo digas a eso porque ni se te nota", y dice "Cuándo las personas hablan de jubilación vos te imaginás un viejo", y le digo "Y si soy una vieja", jaja, dice "bueno, buenísimo, así viajámos por todos lados", que bonito, ves, ese es un regalo de la vida, Cristian del Negro es una persona que ha viajado mucho con Fauna, con una banda muy reconocida, y te puede gustar o no, pero es una banda que ha circulado por todo el mundo, con productores grosos y él con contactos grosos y es una persona hermosa, sencilla, simple y que conmigo él dice que se encuentra relajado, que se siente tan cómodo para crear, de hecho está leyendo un libro que le ayuda un montón y que dice que condice mucho con lo que yo le digo, es como ese soltarse y dejar fluir tu espíritu, o sea, escucharte, entonces estamos en ese trabajo, el trabajo que estamos haciendo está buenísimo en ese sentido, bueno, es un regalo de la vida que podamos trabajar juntos.

**E: Y si vos tuvieras que decirme tus influencias, ¿tu primera influencia es tu familia?**

SA: Sí.

**E: ¿Alguna otra influencia? Si yo tuviera que mencionar influencias, ahora que lo pienso no podría decirlo. Si vos reconoces en vos alguna influencia más allá de tu familia o esto de haber convivido con las comunidades Huarpes...**

SA: No, con las comunidades huarpes no, porque todo lo que yo viví musicalmente con las comunidades, lo viví con mi familia, las guitarras, las tonadas, las cuecas, el baile, el baile popular, juntarse las familias a bailar, la alegría presente siempre. Pero mis influencias fue, por ejemplo, Ángel Ortiz tuvo una gran influencia, porque él me acercó mucho al canto con caja, y me emocionó cuando me hizo escuchar "las copleras", que yo no había escuchado nunca, porque él me dijo "mirá, pareces una coplera, tenes don de coplera" y yo le dije "¿Qué es eso?", nunca lo había escuchado, porque en mi casa nunca escucharon ese tipo de canto, y me emocionó muchísimo, entonces me dijo "mirá, ahí hay una caja", había cajas colgadas en la pared, agarré una, y cuándo la agarré sonó, jaja, bueno esas cosas, yo las he vivido muy fuertes, muy fuertes, y ahí empecé una copla que él me había pasado que yo cantaba, pero sin caja, y ahí la empecé a cantar y me dice "jugá con tu voz, buscá, descubrí, llevatela, te la presto a la caja" y empecé a jugar, a soltar y a escuchar copleras y a buscar, a hacer una búsqueda mía. Él tuvo una gran influencia, siempre lo nombro a Ángel Ortiz y es una persona que tiene un perfil bajísimo, bajísimo, es como un duende, es un duende si vos lo ves, él tiene una gran influencia



en mí, en mi mundo andino, me metió en el mundo y en el espíritu andino, y bueno yo hice mi trabajo interno con todo lo que él me dio, y eso ya es más mío, pero él fue el que tuvo esa influencia en mí. Y después yo ya me solté a investigar por mi cuenta también y ahí fue cuándo traté de unir esto de las percusiones, por qué en el Norte y por qué en el Sur, y por qué en el Centro no, entonces dije "¿por qué no? y porque no estamos usándolo", pero yo lo voy a empezar a usar, si mis antepasados lo han usado, o los antepasados de los que han estado acá, así que ese fue un poco el desafío, poner en, darle voz a los parches, con una cantora.

**E: ¿Y canciones tuyas de tu autoría que han sido significativas, esta es especial?**

SA: Mirá, hay canciones que canto mucho, sobre todo al momento de que me hacen una entrevista en radios o en la tele, que son, hay 3 canciones que, todas me gustan porque han salido como espontáneamente, porque no tengo una técnica para componer, pero por ejemplo "Caluyo del desierto" fue un tema que a mí me unió mucha gente, un tema que viajó mucho por muchos lados, que lo canto mucha gente, y me hablaban directores de coros para ver si la podían cantar con sus coros, de Rosario, del sur, de Rio Negro, de acá de Mendoza, de Bs. As, de La Plata, en La Plata hay un movimiento cultural bonito, bueno, ese tema me gustó y me gustó mucho por lo que para la gente significó, y para la gente del secano sobre todo, que se identificó mucho con ese tema, que nunca me lo imaginé porque tiene un ritmo de caluyo, que está prohibidísimo en esta zona, y sin embargo ellos lo tomaron y se identificaron mucho con eso, "llové cielito llové, para que crezca el junquillo, la jarilla, la retama", viste son todas cosas de ellos, entonces les ha encantado en las escuelas del secano, hay una escuela que canta, no sé si canta el caluyo, creo que cantan para izar la bandera, aaayyy, no me digás! jaja, viste, cómo no me voy a morir feliz, si lo cantan, cantan una canción mía para izar la bandera, entonces es emocionante, porque yo creo que eso es la consecuencia de haber trabajado con el espíritu, sin esperar nada, y sin embargo te llega de todo, eso es, yo creo en eso que es un pensamiento muy ligado al pensamiento oriental, por ahí lo ligan mucho, pero en realidad es un pensamiento de los orígenes de la humanidad, es un pensamiento genuinamente humano, sólo que ya no somos tan humanos, jaja, hemos perdido eso, pero, bueno...

**E: El "Caluyo" y ¿algunas otras?**

SA: Después, "Mujeres del mundo", fue otra canción que me dió mucha satisfacción, que yo no le puse tantas fichas porque, o sea, le puse fichas al componerla, pero tuve que componerla

en una situación de mucha tensión, porque se hacía el "Encuentro de las mujeres del mundo" y una de las organizadoras, Marin Machí, me pedía que yo cantara, porque se había ofrecido mucha gente, por ejemplo, yo siempre llego última para ofrecerme para algo, ya está listo, ya no hay más lugar, y si alguna vez me ofrecí ya tenían todo cerrado, y ahí me dice Marin "mirá, se han ofrecido varias personas, pero yo quiero que sea una mujer, y quiero que seas vos, ¿tenes alguna canción que reivindique la figura femenina?" y me puse a buscar en mi repertorio y no, no encontré nada, ni en el repertorio cuyano, el repertorio folclórico, o era muy románticos, la mayoría eran cuestiones más románticas, más de parejas, bueno, así que me puse a escribir, y nada, una semana antes me salió la música y cuándo la canté pedí disculpas, y dije "bueno, si me olvido de la música les pido mil disculpas porque es una canción que acabo de terminar de componer hace una semana", y empezaron a levantar carteles las mujeres y a aplaudir y aplaudir y yo todavía no había cantado. Toda la Plaza Independencia llena de gente hermosa, y llena de gente, y eso fue re fuerte, entonces empecé a cantar y la gente empezó a aplaudir, y empezaron a agitar y cuando empiezo a cantar "fuerza es lo que sobra si estamos unidas", empezaron todas a cantar "fuerza es lo que sobra", eso fue fuertísimo para mí, fue mi primera experiencia con ese tema. Pero para mí no tenía una línea melódica muy linda, no sé, no me terminaba de convencer. Y entonces nada, cuando grabamos un disco con Valdo Delgado, faltaba un tema, y yo ese no lo había puesto en la lista, entonces le dije "mirá, yo no he compuesto más, no tengo más temas, lo más cerradito que tengo es esto" y me dijo "pero ese es el del disco", y es el tema que más pegó y también que se ha escuchado en muchos lugares, lo han usado muchas organizaciones de mujeres, lo han grabado mujeres, y gente de distintos lugares, me han pedido las letras, escuelas lo han trabajado, viste, el vínculo con las escuelas ha sido precioso también, porque trabajan, yo voy a cantarles, voy a explicarles, está buenísimo. Y otro tema que me gusta mucho a mí y que lo canto mucho, que me imagino que por eso me gusta mucho, porque cuándo me piden algo lo canto, jaja, pero me gusta también por lo que fue, se llama "El hijito" que fue una canción que les escribí a mis hijos, cuándo se cayeron las Torres Gemelas, y al poco tiempo se fue también el Presidente en helicóptero, y fue así como un caos, y yo veía que había mucho caos, mucha confusión, y que me sentí responsable de mis hijos, de haberlos traído a un mundo tan caótico, entonces escribí esa que me gusta, y el impacto que ejerce la gente también es muy bonito, como que se quedan todos así, jeje, como una canción de cuna...

## **E: Hipnotizados**

SA: Hipnotizados, jaja. Sí, sí, les gusta mucho ese tema. Hay otro tema que también he cantado últimamente y que le gusta a la gente, que se llama "Calma", que es un tema que escribí alguna vez visitando a unas mujeres de un hospital neuropsiquiátrico, una cosa así, estaban todas como bajón, con psicofármacos, con adicciones, bueno mujeres, y yo me acuerdo que fui a cantar ahí con ellas y estaban muy contentas, y yo cuándo salí de ahí fue como re fuerte, como decir "por qué yo no estoy tomando medicación para dormir, medicación para estar tranquila, ni medicación para poder hacer mis tareas", ¿Qué cosas me dejan dormir? ¿Qué cosas me dejan estar en paz?, y ahí escribí "Calma".

**E: ¿Está en tus discos "Calma"?**

SA: "Calma" está en mi tercer disco.

**E: ¿Que ese todavía no está?**

SA: Y, lo estoy subiendo yo a las plataformas, viste que ahora en las plataformas tenés que subir vos, no sé si alguna vez has subido un disco a una plataforma, pero para mí es re nuevo...

**E: No.**

SA: Imagínate. Vos querés estar más a tono con las redes de niñez seguro, a mi no me gustan, estoy yo subiendo todo, tenés que validar el disco y siempre me sale algo que le falta a algo y que no sé a dónde va y cómo ponerlo y cómo subirlo, me está volviendo re loca. Eso es lo que me está faltando y en cualquier momento hago el lanzamiento, o sea, lo había planificado para el 30 de noviembre, pero no llego. Para colmo hace poquito un camión se llevó por delante el cable de mi hijo, el cable que va para mi casa de internet, jaja, y la máquina, viste que llamás y no te atiende nadie, una máquina que dice "resolvió su problema" y no sé qué van a resolver, hasta que no vengan y vean eso, así que estoy sin internet, pero "Calma" está en mi tercer disco. Mi tercer disco son todos temas que hablan de los derechos, el derecho a la identidad, el derecho de los niños, el derecho de las mujeres, el derecho de los campesinos.

**E: Tengo que elegir 4 canciones y no sabía cuál elegir, entonces dije "bueno te pregunto a vos", en todo caso trabajo con esas canciones porque la verdad es que yo no sabía bien cuál elegir, o qué criterio utilizar, entonces me habían tirado ideas de "bueno, que sean**

**todas del mismo CD", entonces un criterio puede ser directamente preguntarte cuáles son las más significativas, porque en esto del analizar y no hacerlo tan técnico sí me interesaba la historia de cada canción, que eso me parece muy importante a la hora de la poesía, de lo que habla, es lo más importante cuándo uno piensa una canción. En un momento, hace unos meses me comentaste que a pesar de que vos no escribías o componías en pentagrama, sí tenías o alguien te ayudaba a sistematizar...**

SA: Claro, después interpretaban lo que yo había creado, lo pasaban a un instrumento armónico.

**E: Claro, y quería saber, porque vos en su momento me ofreciste prestármelas para que yo pudiera analizarlas musicalmente, si eso lo puedes hacer o no, pasarme las partituras o lo que tengas de las canciones que definitivamente elija, para poder adjuntarlas en la tesina y trabajar con eso.**

SA: ¿Vos decís partituras o la canción grabada?

**E: No, escrita en papel. La canción grabada está en las redes, o ahora que me decís que vas a subir tu tercer disco.**

SA: Sí, tengo las partituras, porque cuándo las tengo que registrar tengo que hacer las partituras, así que las tengo. Así que vos decime después de cuáles, las últimas las tengo todas en digitales, pero te las paso, o sea, son las partituras pero en formato digital, no las tengo en papel pero las puedes imprimir. Me las grabó, hizo todo el trámite el Seba Garay, así que yo sé que él me lo mandó todo, yo nunca lo abrí, me dijo "Sandra está todo registrado", jaja, y yo le creo, así que tendría que mirar que esté todo ahí, que seguro que están, y te las mando, las que vos me digas. El tercer disco no está en las redes, pero yo te lo puedo mandar, lo tengo en MP3, para que vos lo escuches.

**E: Estaría buenísimo, obviamente no lo compartiría con nadie.**

SA: Por supuesto, eso te pido.

**E: Obviamente, no te preocupes por eso. Pero estaría bueno para escuchar y ahí elegir alguna canción, una de cada disco, a lo mejor estaría piola. Quiero ver si me olvido de algo**

**importante, creo que no. No, ya está, no sé si ¿querés decirme algo más que vos consideres?**

SA: Creo que ha quedado claro esto, que siento que soy un espíritu libre, dentro de toda esta opresión en la que vivimos, trato de ser lo más libre posible de mi cuerpo para adentro.

**E: Esto de ser docente, que vos me decís de la docencia vivís, ¿Te ayudó la docencia en esto de, además de que era el sostén económico fundamental tuyo, que te permitía a lo mejor no tener, al no vivir de la música eso te da una libertad que el que se dedica totalmente a la música es eso de tener que ir a golpear puertas, y gestionar todo eso, más allá de eso, la docencia de qué otra manera te pudo haber ayudado con esto de ser cantora?**

SA: Te voy a contar una pequeña anécdota que, los músicos, mis compañeros, cuándo subí al escenario me dijeron que me iban a subir un pizarrón, jaja, porque como yo les explicaba canción por canción como había sido, entonces me dijeron "te falta el pizarrón para que me hagas el dibujito para que entienda", jaja, o sea, no he dejado de ser docente en el escenario, a menos que me dijeron "tenés 15 minutos, entonces hacemos 5 temas así, ta, ta, ta, para mostrar la música", pero si es un recital mío sí yo podía tomarme esos tiempos para hablar con la gente, y a la gente le encantaba eso. De hecho, de ahí surge un libro que hace poco he estado terminando de escribir, que estoy viendo si alguna editorial me lo puede editar. Intenté con una pero que no coincidía con los dos, tienen dos catálogos nada más, es muy incipiente, es muy reciente la aparición de esa editorial y tienen dos catálogos en los que no podía meterlo en ninguno de los dos, porque también, así como canto lo que me gusta, escribo como me gusta, entonces es como más difícil ajustarme, no es que sea un libro en tercera persona, o en primera persona, voy mezclando esas formas, entonces, me encanta la literatura, y en ese libro está escrito todo esto que yo explico de cómo nace cada tema, entonces mi parte docente está totalmente ligada. Ahora, viste la pregunta que vos me haces, es una pregunta Occidental, porque nosotros somos una unidad, no podemos estar despegados, no tendríamos que estar desligados, no tendrías que pensar si yo me separo, separo una cosa de la otra, si vos estuvieras más deconstruida, o menos construida, jaja...

**E: Yo ya estoy formateada....**

SA: Pero podés, hay todo un trabajo de deconstrucción y hay libros que trabajan sobre la deconstrucción de la educación. Yo, por ejemplo, ahora con esto de la virtualidad, me puse muy contenta, porque eso también hace que nosotros crezcamos y que los chicos, los adolescentes, los jóvenes, empiecen a buscar sus propias herramientas y se empiecen a hacer cargo de su propia educación, y que vean realmente cómo quieren que sea su propia educación, es cómo que te estimula, te exige, te exige ser libre, y bueno, eso es lo que nos cuesta, porque nos han acostumbrado a no ser, a depender. Bueno, yo dependo de mi trabajo docente, yo ahora, en este sistema no podría renunciar a la docencia, si me saliera una gira, no puedo renunciar a la docencia, es mi sostén, porque ya a esta altura de mi vida, en este sistema no tendría muchas opciones para hacer. Esas son restricciones que tenés del sistema, pero, eso sí podría agregar, que yo me manifiesto siempre como parte de un todo, por eso tampoco siento la necesidad de armar redes, porque las redes existen, yo ya soy parte de una red sin necesidad de saber con quiénes me tengo que enredar, o sea, ya soy parte de una red, sino no estaría cantando, no me estaría juntando con vos, vos sos parte de mi red, yo soy parte de la tuya. ¿Por qué tengo que estar armándola yo? ¿Por qué no dejo que esas redes fluyan? Eso, el estar controlando todo el tiempo todo....

**E: Tema de terapia, el control.**

SA: Jaja, claro. No, no, a mí dejáme tranquila. Por eso, me invitan genial, me sumo, si no me gusta no voy, digo que no.

**E: Bueno, no tengo nada más que preguntarte.**

SA: Cualquier cosa me decís.

### **Entrevista realizada el día viernes 26 de noviembre del 2021**

**E: Si. Bueno. Anoté las preguntas, entonces se ven muchas. Te recuerdo, entonces, yo estoy haciendo mi Tesina, elegí, me gusta mucho tu música y lo que haces, me llamó la atención, y por eso cuándo elegí el tema, elegí estudiar eso. La realidad es que lo más importante en estos momentos es hacer entrevistas, entrevistarte a vos, entrevisté al Oscar Puebla, hace 2 semanas, la idea es entrevistar al percusionista, Macari, y a otros músicos del entorno, enmarcándolo primero en tu primer CD, después en tu segundo CD, así que bueno, esa es**

más o menos mi idea, más allá de lo que yo pueda extraer de lo que escuche, de las canciones o de las partituras que vos me pasaste en su momento, que las canciones que elegí fueron del primer CD "El caluyo del desierto" y "Con mi caja", y del segundo CD "Mujeres del mundo" y "Soy el río", esas 4 canciones elegí y bueno, la idea después es complementar información con entrevistas de personas que estén vinculadas a tu primer y a tu segundo trabajo, y bueno, a vos entrevistarte como más general. Entonces sí, repito preguntas que hace un año que nos vimos exactamente, de hecho, veinti algo de Noviembre, porque estuve viendo qué información tenía y ahí estaba la fecha de la grabación que había bajado, entonces sí te repito preguntas disculpame, pero la idea es que yo creo que las he cambiado, porque he tenido oportunidad de escuchar más tus canciones, prestarle más atención, hacer un pequeño análisis, entonces eso cambia algunas cosas. Entonces, quería preguntarte ¿Si recordabas cuándo empezaste a cantar, en tu familia, qué vínculo tienen con el canto?

SA: Empecé a cantar desde muy pequeñita porque vengo de una familia de cantores y de cantoras, entonces, por ejemplo desde la familia de mi papá estaban más visibilizados ellos, cantando en las fiestas familiares que eran multitudinarias, y de parte de mi mamá no era tan visibilizado porque a mi mamá no le gustaba mucho eso, pero su familia fue, hablando con un tío abuelo de mi mamá, me decía que a su vez, sus padres, o sea serían mis tatarabuelos, eran todos músicos, las mujeres y los hombres, las mujeres tocaban la guitarra y los hombres los acordeones.

**E: ¿Y sabes de dónde es tu familia, tus orígenes?**

SA: Y ellos venían de España, del Norte de España....

**E: ¿Familia materna?**

SA: Materna.

**E: ¿Y tu familia paterna?**

SA: Y mi familia paterna, lo último que sabemos de mi familia paterna es que el papá de mi papá, o sea mi abuelo, era de La Rioja y mi abuela de Córdoba, viste, mi abuela es Heredia,

pero son de origen Moro los dos, porque Heredia y Amaya. Amaya es un apellido que viene del Sur de España, pero de los Moros que se instalan, de los Moros nómades que se instalan en el Sur de España, que son como Gitanos, digamos. Se desparraman en el mundo, bueno, una rama de los Amaya vienen a América, así que estamos suponiendo con mis hermanas que nosotros venimos de esa rama de los Amaya.

**E: ¿Y en el canto de tu familia hay características del Sur de España, conservan características de aquellas regiones a la hora de, recordás vos?**

SA: De mi familia paterna he escuchado a muchos que son re cuyanos, o sea, vos sabes que la música cuyana, como todo se mixtura, vos sabes que la música cuyana está muy traspasada por la música española, súper traspasada, entonces, digo, yo nunca hice el análisis así tal como vos lo decís, pero de hecho sí está traspasada por lo hispano, entonces todo lo que yo escucho de mis padres es esa mixtura de la que muchos Antropólogos hablan, es así, esa mixtura de lo propio de la zona con lo que vino de afuera. El famoso sincretismo, el espíritu popular con toda, porque hay letras, por ejemplo, que hablan del Mar, y acá no hay Mar. Corridos, por ejemplo, ritmos que en el campo siguen cantando, en la zona bien rural, que dice por ejemplo, que es un Corrido, "Soy el Mar... (.....canto 12:01.....)", que lleva el viento, soy como un ave", muy marítima la descripción y ellos la cantan en el medio del desierto.

**E: Que es un país inmigrante.**

SA: Claro. Entonces esa mezcla es inevitable. Por parte de mi mamá no he podido escuchar, ni siquiera a mi abuelo que era el que cantaba, mi abuelo materno era el que más cantaba, y lo poco que pude escuchar ha sido en sus últimos cumpleaños, entonces no, pero él, de parte de mi mamá los dos, o sea, tanto de la familia de mi abuela como de la familia de mi abuelo eran cantores. Mi abuelo era cantor y él tocó la guitarra hasta los 100 años, tocaba en los cumpleaños, se hacía unos cumpleaños enormes y él tocaba alguna tonada. Y bueno, de la familia de mi abuela, que es la que te digo, que todos los hermanos de la madre de mi abuela, y hermanas, eran los que tocaban acordeones y guitarras y eso es bien hispano.



**E: En cuánto a tus composiciones. ¿Cómo compones, cómo es tu proceso de composición? Por ejemplo, no sé, si yo tengo que inventar una, si me dan ganas de componer una canción, no sé, no sé si haría primero la melodía, o la letra, o haría acordes, o qué.**

SA: Bueno, yo te cuento el proceso de creación. Tiene que ver con la pregunta anterior, que vos me decías "¿Desde cuándo?" y yo te digo "Desde niña", no tengo registro de qué edad. Tiene que ver con eso porque si me acuerdo que de niña, a temprana edad, cuando yo empecé a manejar un poco más el lápiz, me gusta mucho escribir poesías, he tenido esa sensibilidad de hacer rimas, de decir en rimas cosas que, claro, de niña diría, también de grande yo digo que mis coplas son bastante puras y como muy simples, porque son muy simples, bueno, de niña imagináte, pero me gustaba mucho incursionar en las palabras, en los diccionarios, buscar palabras nuevas y usarlas, ver cómo sonaban, buscar palabras que rimaran, es decir el mundo de la palabra me gustó mucho, entonces desde muy pequeña yo he tenido esa práctica de la escritura y que ha sido espontánea. Y a eso se sumó la observación de los maestros que cuándo veían cómo redactaba me estimulaban mucho y me alentaban mucho a escribir. Viste que cuándo vos tenés alguna habilidad y te alientan eso es muy bueno porque pones más energía en eso. Y en el secundario también tuve muchos profesores excelentes en "lengua y literatura", que me enseñaron mucho, a las que les pregunté de todo, entonces, eso, ahí aprendí a escribir. O sea que empecé primero con la poesía, más que nada, las cuartetos octosílabos, practicar mucho eso, escribir con ritmo. Y después, cuándo ya tuve mi primera pareja que tocaba la guitarra, ahí empezamos a cantar juntos, pero canciones de otras personas, hasta que yo tuve la oportunidad de vivir en el campo, y ahí escribí una poesía para el campo, pero le puse música, que fue el "Caluyo del desierto", una de las primeras canciones que escribí.

**E: ¿Por qué "caluyo"? Sabes que he estado tratando de encontrar alguna especie, hay cosas que la tesina y la academia me exigen, que es definir, estructurar, me lo exige la academia....**

SA: Así es la academia...

**E: Y he buscado la definición de Caluyo, una definición y no he encontrado, en los libros que me recomendaron. Le pregunte a un profesor, Polo Martí y él me dijo que para él era un huayno, pero me gustaría saber ¿Por qué Caluyo? ¿Cómo conoces la palabra o para vos qué significa?**

SA: Mira, Caluyo, la conozco por, cuándo escuché una vez cantar a Mercedes Sosa "Doña Ubenza", ese es un Caluyo, entonces me empecé a preguntar cuál era la diferencia y yo en alguna documentación he leído, porque leo, como te digo mucho, pero yo no apunto todo lo que leo, leí esta diferencia entre Caluyo y el Huayno, porque yo decía "es muy parecido", pero "Doña Ubenza" tiene 3 estrofas y 1 estribillo, 3 estrofas y 1 estribillo, y el Huayno tiene 2 estrofas y 1 estribillo, 2 estrofas y 1 estribillo...

**E: ¿Esa es la diferencia?**

SA: Esa es una de las diferencias que yo encontré. Y la otra es que el caluyo es súper pausado (.....canto 17:40.....). El huayno no (.....canto 17:49.....). Son esas diferencias, cómo si vos dijeras el estilo y la tonada. (.....canto 18:03.....). Son tonadas, pero una esa más pausada, entonces se llama estilo y es más rasgeada, y la otra es valseada, digamos, la tonada. Es más o menos eso, esa fue la trasposición que yo pude hacer, cuándo empecé a analizar este ritmo. Y a mí me encantó, siempre me costó que los músicos entendieran la diferencia en la rítmica, en la acción. Entonces nunca pude hacer que respetaran esta cadencia, siempre lo hicieron más rápido, jaja. Y yo, "despacio!" jaja. (.....canto 18:54.....). Y en la danza, yo escribo, cuándo me hablas del acto creativo, tengo, casi que imagino eso después hecho en la danza, en el movimiento, es como muy integrado.

**E: ¿Se baila el caluyo?**

SA: Claro, yo creo que sí se baila, o sea yo lo bailo. Y ahí yo desestructuro un montón de cosas, porque vos me decís "¿Se baila?", y vos estás hablando con una persona que no está estructurada en esas cuestiones, que justamente creo que la única estructura, y por eso cuándo te empecé a decir que yo siento que salgo de una red que me estuvo oprimiendo durante toda mi vida laboral que es el sistema educativo, es porque realmente creo que nos han estructurado tanto, tanto, tanto, que no nos dejan ser libres en pensamientos y yo he luchado mucho con eso para ser libre pensante, a pesar de que no puedo, no podría ser libre pensante dónde quiera y cómo quiera porque rompería reglas, jaja. Lo tengo claro a eso, pero esto, vos decís "¿Se puede bailar?", sí...

**E: Todo se puede bailar en verdad.**

SA: Claro, ¿quién dice que no se puede bailar? La academia. jaja. Decíle a la academia lo que pienso, jajaja. La academia debería replantearse muchas cuestiones, hacer una deconstrucción del enciclopedismo, hacer una deconstrucción y poder encarar lo que la academia pretende enseñar pero desde un lugar más humanizado, mucho más humanizado. Y yo creo que en ese caso, muchos profesores se sorprenderían, porque el caudal de creatividad que tienen los estudiantes es inmenso, es inmenso, no tiene medidas, entonces se sorprenderían mucho, pero cuándo vos entras a una academia con tantas reglas tu creatividad queda a disposición de ese encuadre, y de ahí no te salís más y te acostumbras.

**E: ¿Y en cuanto a las melodías? Porque me decís "principalmente fui poeta al principio", y ¿Las melodías de dónde te vienen? ¿Qué te inspira a hacer una melodía? ¿Ves la melodía, tocas la guitarra?**

SA: Vos sabes que yo no toco, o sea, mi papá me enseñó a tocar la guitarra pero súper básico, yo sé tonos mayores y ya no me pidas muchas cejillas y eso porque no sé, disminuido, aumentado, olvidate. No lo sé.

**E: Yo soy igual.**

SA: O sea, que, bueno, entonces, pero sí yo me acompaño con cualquier, con una mesa, y de eso hacen ritmos. Tengo muy incorporado el ritmo del huayno, este ritmo que no sé si es un 3/4, 4/4 o qué es, pero ese ritmo me encanta, es para mí muy tribal, y a mí me remonta a muchos lugares ese ritmo. Entonces eso, me baso más que nada en la parte rítmica, y la melodía juego, porque yo alguna vez me preguntaba "¿Cómo crearían los pueblos originarios?", antes de que se hubiese sistematizado la expresión del canto o de la melodía de un instrumento, que se hubiera sistematizado todo eso, ¿Cómo hacían? Entonces yo ahí me remonto al Facha Violín, que para la música tradicional es desatinado, pero ¿Por qué? Porque no se afina, porque es el tensar la cuerda y sobre eso tocá. Me remonté un poco a esas cosas más tribales, más originarias, y ahí entonces yo juego. Yo me imaginaba, he tomado algunos, no cursos, sino que he estado en algunas charlas de copleras, que han hecho unos trabajos muy bonitos de investigación, y ellas hablaban del "joy joy", alguna vez ahí aprendí que existe el joy joy y cantaban y me mataron de amor y dije "Qué lindo que es el joy joy, yo quiero cantarlo", entonces empecé a ponerlo en práctica en mis canciones.

**E: ¿Qué es el "joy joy"?**

SA: El joy joy es un canto libre, yo lo uso mucho en mis canciones, si vos me habrás visto por ahí cuándo hago (.....canto 23:33.....), ahí no estoy diciendo nada, estoy cantando. O cuándo (.....canto 23:43.....). No estoy diciendo con palabras, pero estoy diciendo con mí espíritu, ¿te das cuenta? Eso es lo que yo quería encontrar, encontrarme con lo más genuino de la expresión a través del canto. Entonces con las melodías me pasó lo mismo, por eso cuándo me preguntan si yo hago folclore, yo les digo "No sé, si vos querés encasillarlo en algún lado, hacélo, pero yo no te puedo dar esa respuesta". Yo hago música.

**E: Claro. Y la caja, tu caja, yo te pude escuchar este año cuándo tocaste en la casa de Cristina Pérez. Creo que fue la primera vez que tocaste, que fui con unos amigos que nunca te habían escuchado, y yo te había escuchado la única vez, antes de la pandemia en el Parque Tiburcio Benegas, en un escenario grande, estabas con Pablo Budini, en ese contexto te había escuchado y después en la casa de Cristina dónde me di cuenta de que estaba ahí, que era un ambiente que no conocía y que no frecuentaba porque es gente que no conocía.**

SA: Sí, se conocen, son como ghettos...jaja

**E: Siempre me acuerdo de eso, sí, sí. Siempre la misma gente que va a los mismos lugares, y el músico que tocó la semana pasada, después es el mismo que te escucha, es rarísimo eso, todavía no lo entiendo.**

SA: Acá en Mendoza sucede eso, Mendoza es tremendamente conservadora.

**E: Claro, y ese día que fui, no conocía a nadie, sólo conocía a la Guni...**

SA: Sí, que es una divina...

**E: Sí, de hecho después me dijo que, después te comento. Bueno, la Guni porque hemos trabajado juntas en el Violeta Parra, en algún momento, y a nadie más. Entonces ahí tuve la oportunidad de escucharte, y me llamó mucho la atención la caja, tu caja...**

SA: Mi tambor....

**E: Tu tambor, no sé cómo se llama...**

SA: Tambor.

**E: Saber, ¿Por qué elegís el tambor? ¿Qué conexión tenés con el tambor o qué significa para vos?**

SA: Bueno, yo digo que tuve una conexión con el tambor, yo creo que viene en los genes un poco eso, por este lado de mi abuelo paterno de La Rioja, porque siento una gran conexión con el mundo diaguita, la siento profundamente, casi te podría decir que yo quiero ser diaguita, porque soy diaguita, jaja, y sí, siento una gran conexión con los pueblos originarios y una gran necesidad de expresarme como tal, y me siento reprimida en el sistema al hacerlo, pero entonces cuando yo conocí a Ángel Ortiz, que él era un artesano que estaba en la plaza, yo fui artesana muchos años, muchos años, y entonces nos conocimos ahí, y él nos convocó para formar parte de un grupo, que después de llamo "Quinoa", entonces él un día me dijo "a ver, canta esta canción" y me la pasó, entonces yo la empiezo a cantar, como yo cantaba, y me dice "tenes una voz re coplera, Sandra", y él había escuchado mucho, y ha viajado mucho, un tipo para mí muy poco conocido para todo lo que sabe, tendría que conocerse más, pero es un duende, yo le digo "sos un duende, sos un rebelde, como yo"...

**E: ¿Ángel Ortiz?**

SA: Ángel Ortiz. Sabe mucho, mucho, mucho de estos instrumentos autóctonos, entonces me dice "Te voy a hacer escuchar unas Copleras", y pone un cassette, en ese momento habían cassettes, y yo me puse a llorar. Que ahora me emociono igual, le digo "por favor quiero escuchar eso", me dijo "Vos vas a poder cantar esto, si vos tenés esa voz, vos sos una Coplera adentro", y "Sí, yo quiero", entonces me prestó una caja y empecé a jugar con eso, fue como waaaaa, salió mi voz, fue una cosa maravillosa. Y ahí yo creo que para mí, por eso Ángel yo siempre que me hacen una entrevista lo nombro porque para mí es una persona que me tocó en las fibras más sensibles de mi historia, de mi genética, sin quererlo, pero como que él pudo llegar, me lo encontré, la vida me lo puso en el camino para eso, que él abriera esas puertitas.

Y entonces después tocamos mucho tiempo con Ángel y tuvimos éxito, estábamos en pleno comienzo de la democracia, como te digo, muy jóvenes....

**E: ¿Qué año? Para ubicarme**

SA: Y a fines de los 80, principios de los 90.

**E: ¿Qué edad tenés Sandra? Eras re jovencita.....**

SA: Muy jovencita, veintipico, sí, yo tengo 55 y ya cumpla mis 56 en unos meses.

**E: Tenes la edad de mi papá, para ubicarme temporalmente.**

SA: Entonces hubo mucho, porque cantamos autores así que habían sido reprimidos, cantamos música nuestra, decíamos cosas, hablábamos de la vulnerabilidad, de los obreros, no sé, éramos seguimos, teníamos público, esas fueron mis primeras incursiones en los escenarios. Y de ahí conocí el tambor, me voy por las ramas, perdoname, y bueno, ahí pude seguir avanzando con la creación de las melodías, que yo las hacía a lo mejor acá, yo jugaba, subía, bajaba, yo dibujo en el aire con la voz, entonces por ejemplo (.....canto 30:07.....) y lo grababa, y por ahí se lo mostraba a algún músico para que me dijera si era parecida a alguna canción, si le sonaba a alguna canción, y siempre me han dicho que no. Jaja, no sé. Entonces eso, así he ido creando distintas canciones, y ver que no me lleve a ninguna canción que yo conozca, pero como yo no escucho mucha música, no escucho tantas canciones, entonces por ahí puedo pifiar y decís "puede parecerse a alguna", bueno, eso, y ahí empecé a incorporar la percusión, que en principio era una caja y después hice un trabajo de investigación sobre la música huarpe, y ahí poco y nada, y ahí, ¿Por qué hice esa investigación?, porque yo decía "Vivo en Mendoza, soy mendocina, y me mezclo en la vida, sólo he tocado una guitarra para poder acompañarla y si yo no siento que sea algo mío, la guitarra", en este pensamiento de recuperar mi raíz, entonces digo "¿Por qué acá no tocaron percusión? No puede ser", si en toda la zona andina, o sea, de norte a sur, los mapuches en el Sur nuestro acá tenían, entonces empiezo a leer la historia y ahí descubro, veo que claro, entre el Virreinato del Río de la Plata, la Capitanía de Chile, hay todo un movimiento, y esa franja de la Argentina que siempre lo cuento así para que sea bien gráfico, fue totalmente aculturada, toda esa gente la usaron para mano de obra barata. Al ser aculturada se incorporaron todas las costumbres de los hispanos y bueno, las que más se resisten son las

costumbres moras, entonces empiezo a averiguar y me encuentro con una crónica del Padre González que hablaba de un ritual, de una ceremonia de iniciación de los jóvenes y ahí habla de un tambor que está percutiendo un mayor, un anciano, que percute un tambor, que lo percute con un palito, con una baqueta, entonces después encuentro otra información que es de Arturo Roig y Roig termina de hacer un trabajo con su sobrina, en donde él habla y menciona esta crónica y él compara con los rituales del Norte y del Sur, pero llega hasta Canadá, llega hasta todos los Andes, toda la montaña de América, y empieza a ver que los tambores rituales coinciden todos en que tienen un sólo parche, todos los rituales, entonces él deduce que ese tambor tenía un sólo parche.

**E: Si, he visto tambores de un solo parche, no acá en Mendoza, pero si en ceremonias chilenas y tiene cómo un árbol, las cuerdas al cruzarse tienen figuras a veces....**

SA: Claro, hasta el kultrún que a pesar de que es cerrado tiene un solo parche, entonces yo me fui a un luthier con esa documentación y le pedí que me hiciera un tambor, jaja, Huarpe, entonces nos faltaban nada más el diámetro, y bueno, el diámetro le pedí que fuera un diámetro acorde a mi tamaño, que no fuera una cosa así, ni fuera una cosa así, así que quedó un diámetro hermoso, un muy buen sonido con un parche que le puso de cuero de chivo, creo que es, y tiene un sonido, bueno vos viste, lo escuchaste la otra vez, el sonido que tiene, sonido grave y hermoso....

**E: Y lo tocas con una naturalidad, eso también me llamó la atención, con la naturalidad que lo tocas y que en esto de encasillar la música, supuestamente está esto que vos decís el 2/4 y el 6/8, lo binario y lo ternario, que es re complejo supuestamente mezclarlo, o pasar de algo binario a algo ternario, ese día justo fui con un amigo que es percusionista y le llamaba la atención, yo ni me doy cuenta, yo te escucho y digo "que hermosa", y él me dice "no, porque pasa de lo binario a lo ternario", y es re complejo para un percusionista hacerlo, así que eso me dio mucha risa en ese momento, porque yo no me hubiera dado cuenta, pero bueno....**

SA: Ni yo me doy cuenta, yo lo hago simplemente....

**E: Claro, y este amigo me dice "no, porque pasa de lo binario a lo ternario" y estaba como re impresionado por eso y yo ni me daba cuenta....**

SA: Jajaja, bueno, te das cuenta, al academizar esta información y estas expresiones aparecen esas estructuras, y aparecen otras, como por ejemplo, una vez, una experiencia que tuve fue que yo no podía asociar mi melodía con la nota que me estaba haciendo el guitarrista, yo decía "no, no, no es esa la nota", y me decía "es que sí, porque vos estás...", y yo le decía, era una cueca, (.....canto 35:32.....), y le digo "¿Vos te das cuenta la diferencia?", yo sabía que era eso lo que quería hacer, que es lo que estoy haciendo no lo sé, pero yo sabía que la primera parte era (.....canto 35:47.....), y bueno, la segunda no le salía, él hacía el mismo acorde, "no" le digo yo, "tenés que cambiar el acorde", y empezó, plim, plum, plam, hasta que hizo el acorde, y le digo "es ese", me dice "¿Sabes lo que estás haciendo? Esto en la música no se hace, y menos en una Cueca cuyana", le digo "bueno, jodete, pero yo sí la voy a hacer, vos hacela", jajaja....

**E: Claro, vos sabes que también...**

SA: La hizo, y así quedó grabado.

**E: Claro, también de hecho, cuándo me puse a escuchar tus canciones, bueno, tengo muchas limitaciones porque yo en verdad lo que me han enseñado a mí es cómo se puede cantar, y yo no soy ducha con la guitarra y tampoco tengo mucha oreja para identificar tal vez cosas que estoy escuchando, puedo repetirlas, pero no te puedo decir qué nota es, me cuesta saber a veces si está en mayor o menor, no sé por qué, y le pedí ayuda a un amigo que es guitarrista, "ayúdame a ver unos detalles de las canciones" y con "Mi caja" me dice "esto no está en una tonalidad" me dice, es como que si estuviera en entre la y la un poco sostenido, como que no tiene una afinación en la 440 que es la afinación como que tienen las guitarras, me dio risa cuando me dijo eso porque yo no me hubiera dado cuenta, además guiándome con la partitura y mi amigo escuchando me dice "no, esto no está en ninguna afinación, es como que está ahí".**

SA: Claro, ves, bueno, eso es lo que busqué mucho yo, busqué mucho romper esa estructura, que yo no la tenía pero no quería caer en esa trampa, digo yo, la trampa de lo estructurado, de lo digerido y que te lo devuelven envasado, cómo esto que te venden una lata de choclo. No, quiero choclos, quiero de la planta.



**E: En cuánto a tus CDs, ¿Tenes idea de cuántas canciones has compuesto? Ahí, ese día que fui a verte, la Guni me dijo "la Sandra tiene un montón de canciones, montones, montones, y como que no están registradas, y yo le he dicho que las registre porque hay mucho músico que roba, mucha música que roba", entonces ese fue el comentario.**

SA: No, no tengo idea, no las cuento, mira con los números no me llevo bien, si vos me preguntas años y esas cosas, yo con exactitud no lo sé. Pero, no sé, tal vez 50....

**E: Si, es que el día que te fui a ver, ninguna canción la conocía....**

SA: Claro, eran todas canciones nuevas que yo estoy haciendo con Cristian Del Negro, que es un proyecto nuevo que es de música de raíz con música electrónica, entonces cuándo nos propusimos hacer este proyecto, él me dijo "¿Querés que hagamos canciones ya conocidas, que hagamos recreaciones?", entonces le dije "si nosotros estamos sobrados de posibilidades de crear, porque es lo que hacemos, entonces escribamos, yo escribo las canciones y vos armáte las maquetas así, que estén acompañando esto que yo te voy a ir dictando", entonces me dijo "si, dale", así que eso, juguemos, porque es eso, digo estamos sobrados porque todas las personas están sobradas de creatividad, todas, y la escuela es el primer espacio en donde te hacen creer que no sos hábil para esto y si sos para aquello, pero para esto no tanto y para aquello no tanto, pero no es así. Entonces yo le decía "apelemos a nuestra creatividad y rompamos las estructuras y hagamos lo que se nos viene al alma", entonces yo empecé a escribir y le iba mandando, en ese momento él estaba en Berlín y yo acá, entonces me dice "mandáme cosas nuevas en el tambor", en el celu, y "yo las voy armando acá en maquetas", entonces con las letras. "¿Qué letras hacemos?", entonces me dice "yo estoy pensando en letras que digan, que tengan que ver con lo que está pasando actualmente en todo el planeta"....

**E: ¿Eso ha sido el año pasado?**

SA: Claro, con todo el caos que se está viviendo, letras que tengan que ver con la esperanza. Entonces empecé a escribir con respecto a eso, no sé si vos te acordás de las canciones, de las letras, pero bueno, hay una por ejemplo que habla "en un tiempo que yo no elegí" (.....canto 41:02.....), la gente que está trabajando todo el día para comprar cosas y que no disfruta de las cosas porque no tiene tiempo, porque está todo el día trabajando, jaja, y las vacaciones finalmente se van y vuelven re cansados porque no descansaron, porque el viaje, porque el

lugar, porque la plata, todo, y digo yo eso "qué hipocresía". Cada estrofa termina diciendo "estoy viviendo en un tiempo que yo no elegí". Esa es una. Hay otra que dice "clara voz del horizonte que me envuelve en su color, en mis oídos susurra qué les pasó".

**E: ¿Te acordás de quiénes son los músicos de tu segundo CD? Porque los músicos de tu primer CD los encontré, pero de tu segundo CD solamente se que estuvo Quique y no encontré a más nadie, no puedo ubicarlos en la plataforma dónde están tus CDs subidos. ¿Te acordás quiénes eran los músicos?**

SA: Mira, estaban Flavio Patiño, bueno Valdo Delgado que falleció que era el que dirigía esa banda, era un genio, Elvi Olalla, tocó un par de temas en piano, hizo unas cosas re lindas y puso voces, una genia también. Y había un, esperáme, una guitarra, la guitarra de ni me acuerdo, pero en el disco debe eso, hay que mal lo mío, jaja.

**E: ¿Por qué? Fue hace muchos años.**

SA: fue hace muchos años. En ese disco, había charango, no, no había guitarras en ese disco, que yo no quería que hubiese guitarras, había charango...

**E: Eso también te quería preguntar. ¿Cómo elegías a los productores, a los músicos, como era el proceso de armar el equipo con el que ibas a trabajar en tus CDs?**

SA: Mira, fueron situaciones diferentes todas, porque el primer CD fue como una sorpresa porque yo, salió un concurso de "Mendoza Suena", en ese momento se llamaba así, y yo ni me había enterado, y una amiga que sigue siendo una gran amiga, mi madrina le digo yo, de la vida, Silvia, un día me llama para decirme "Sandrita, yo he retirado unas bases para que vos concurses el lunes, yo sé que vas a ganar, estoy segura que vas a ganar". En el rubro folclore, porque eran varios rubros, entonces yo le dije "mira", yo estaba re mal, me había separado, no tenía un peso, tenía los niños chiquitos, estaba todo mal, estaba re enferma, era de origen emocional pero estaba destruida yo físicamente, entonces me dice "no, no, no, yo.....", y le digo, "no, mira, yo me tengo que comprar un cassette", en ese momento era con cassette, "para presentar", empiezo a leer y digo "necesito la desgrabación, necesito pagar los guitarristas para que me acompañen", y me dice "es que tenés unos temas re lindos, no puede ser que vos no los presentes", tenían que ser temas inéditos, entonces me dice "mira, vos te vas a presentar, yo te voy a ayudar en

todo lo que sea necesario", ella una chica, ella todo lo contrario, una situación económica divina, tenía empleada, entonces le digo "mira yo no sé dónde voy a dejar a los chicos, tengo que buscar un guitarrista, tengo que pagar...", bueno, ella me empezó a resolver todo, "¿Con qué guitarrista querés grabar?", hay le digo "yo con tal", que siempre me olvido el nombre de él, es un guitarrista zurdo, toca re bien la guitarra, vive en Buenos Aires ahora, Fredy Vidal. Al Fredy Vidal, me dice "yo lo conozco, con el Fredy nos juntamos en la casa del Coquito Segura, yo le voy a hablar", y el Fredy me conocía, entonces le dijo "Siiiiii, yo la acompaño", bueno, entonces, me compró los cassettes, le pasé los temas, los grabamos, consiguió horas de grabación, grabamos, y me dice "vos armá el proyecto en letras", no tenía computadora, "armá el proyecto y yo te lo paso", ella trabajaba con una abogada, así que armé el proyecto, lo pasó, lo presentó ella, me compró el sobre de papel marrón, metió todo, "Sandrita está presentado", y lo gané. Y el premio era la grabación de un disco, entonces el primer disco fue así, pero Cultura ya tenía al productor musical y al director musical...

**E: ¿Cultura lo puso?**

SA: Cultura, claro. Ellos ya tenían, ellos sugirieron, porque yo no tenía idea, vino entonces Daniel Martín, que es un groso, él es músico pero ha sido productor musical en un montón de Vendimias, un groso músico Daniel, ha hecho música de películas, ha producido discos de un montón de gente, es un groso. Daniel Martin en la producción musical y Oscar Pueblas en la dirección musical del disco, entonces Oscar fue el que me ayudó a buscar a los músicos en el primer disco.

**E: ¿Vos ya lo conocías a Oscar, o también Cultura lo sugirió?**

SA: No, yo me lo había cruzado a Oscar en algunas peñas y eso, seguro, si, si, y ahí ya tuvimos un poquito de más vínculo, de conocernos más porque tuvimos que trabajar a full, hasta que quedó el disco, bueno, hermoso...

**E: ¿Y los instrumentos también vos los elegías?**

SA: No, ahí me sugirió él. Lo que si yo sugerí repertorio, eso sí me dieron libertad, pero los instrumentos al ser la primera vez lo dejé a él. En el segundo disco ya fue otra cosa, porque el segundo disco yo ya había compuesto temas y estábamos trabajando con Valdo en escenario,

Valdo empezó a preguntarme "¿Qué te parece acá? ¿Cómo armamos?", bueno, a Valdo lo conocí y pegamos re onda musical, combinamos al toque, me encantaba lo que hacía y a él le encantaba lo que yo hacía, así que fue como re fácil. Y con él fuimos, él sugirió también algunas personas, yo sí tuve la libertad de decir no o sí, pero lo que yo le propuse en ese disco fue que no hubiese guitarras, porque me habían dicho muchas críticas constructivas con el primer disco, de que la guitarra competía con la voz prácticamente, parecía más un disco del guitarrista, porque sí, Oscar es un divino, toca, es un genio, y él había demostrado toda su destreza musical en el disco, entonces me habían dicho eso, entonces digo yo, para empezar que no me identificaba tanto con la guitarra, más que me habían dicho eso, habían varios fundamentos para que en este disco no hubiese guitarra, entonces me pasó que Valdo lo produjo y ahí convocamos a los músicos.

**E: Y era percu, piano, charango, ¿algún otro instrumento?**

SA: El Flavio Patiño, el tocaba el bajo. Y bueno, ahí se armó ese disco, que cómo yo estaba componiendo, era un trabajo parecido a lo que estamos haciendo con Cristian, yo iba componiendo y él iba haciendo la música de los temas. Ahí sí fueron todos temas míos, el segundo disco, y él quiso hacer temas del primer disco, dos temas creo que había hecho del primer disco...

**E: Sí, el "caluyo", se repite**

SA: El "caluyo", se repite, quiso hacerlo, y quiso ponerlo al principio con una reversión. Y eso sí, me preguntó él y lo hicimos. Y "las mujeres del mundo", faltaba un tema, porque él quería, él hacía numerología y le encantaba todo eso, entonces me decía a mí "le falta un tema para que sean", no me acuerdo si eran 13, "así nos ayudan los números", le digo "bueno, dale", yo había hecho el de las "mujeres del mundo" para un encuentro de mujeres acá en Mendoza, le digo "mira, lo único que tengo así que está más cerrado y a mí me parece que hay que trabajarlo mucho más, es este", me dice "a ver, cantala", entonces yo cante, "Ese va a ser un hit, Sandra", y agarró y le dió, y le digo "¿Estás seguro?", un visionario Valdo.

**E: No hay persona que no reconozca esa canción.**

SA: Vos sabes que sí. Entonces bueno, ahí metimos "Las mujeres del Mundo" que la hizo en la guitarra el Mario Mátar, Mario Mátar también participó, pero en ese tema.

**E: ¿Y en ese tema hubo guitarra?**

SA: En ese tema hubo guitarra, pero una guitarra muy afro, muy percutiva, una guitarra rara, es como todo una melodía como si fuese un....

**E: Sí, un punteo....**

SA: Una cosa así, de otro instrumento, no parece guitarra. Bueno, estuvo buenísimo eso. Y el tercer disco, que ese yo no sé si lo has escuchado...

**E: Vos sabes que sólo he escuchado 4 canciones, están 4 canciones subidas en, o lo que yo he encontrado, o no sé cómo se llama y no lo.....**

SA: En "SoundCloud"...

**E: Claro, ahí hay sólo 4 canciones, que dice que es un adelanto.**

SA: Sí, no está completo. Bueno, ahí le pedí a Horacio Martínez, que ahora está viviendo en EEUU, le pedí a él que fuera el director musical y fue un genio. Y esta vez yo le pedí intervenir, o sea, yo le pedí qué es lo que yo quería que sonara, porque en el segundo disco me había pasado que era muy Valdo también, muy, muy la onda de Valdo, qué me encantó, pero no terminaba de definirme a mí.

**E: ¿Y en el tercer CD qué músicos hubieron? Lo he escuchado y hay instrumentos, o cosas que no reconozco, que no sé qué es....**

SA: Bueno, hay un bandoneón, que no quería que sonara como bandoneón, sino que hiciera cómo pinceladas, que eso se lo dije a Horacio y lo respeto absolutamente. Hay percu y hay una percu súper variada, una percu linda, que la hizo el Ernesto Pérez Matta y hay un bajo de Gabriel Narváez, y ahí sí la guitarra de Horacio y de Diego Ferreira, también ha puesto algunas guitarras, y percu mía. Hay unas canciones, las 4 que están ahí ninguna de las 4 tiene percu, pero

hay un par de percu mía, pero hay un par de temas que están en el disco que es solo caja, que es ese tema, el mijito que ha quedado precioso, es una cosa tan bonita, a mí me encantó. Ahí hay una guitarra suave, una guitarra que es una caricia, que acompaña.

**E: ¿Y para elegir los temas que iban en cada CD, ¿cómo los elegías o qué criterio tuviste?**

SA: No he tenido criterios, siempre yo he sido, para componer, me gusta componer para decir cosas, para decir algo, entonces las canciones que yo he sentido que estaban más armadas son las que he propuesto para el disco, pero no, éste último disco sí tiene un criterio más cerrado, que es que tiene que ver con los derechos, la mayoría de las canciones tienen que ver con los derechos, los derechos del niño, los derechos de las mujeres, derechos del trabajador, tiene que ver con los derechos.

**E: Las canciones que vos grababas, todas iban por el sí, ¿nunca tuviste que decir "la verdad que esta no me gusto"?**

SA: Si hemos sacado a veces alguna, porque se parecía mucho a otra, o porque el arreglo era parecido a otra, a otros.

**E: ¿Cómo fue para vos el proceso de grabación de un disco? En el sentido, por ejemplo, los micrófonos, ¿cómo te llevabas con los micrófonos, para vos utilizar la microfonía es una ventaja o una desventaja?**

SA: A mí me ha costado mucho poder adaptarme, de hecho las primeras veces era un desastre, me tergiversaba todo, porque yo no me acostumbraba, me tuve que acostumbrar porque siguieron apareciendo espacios para subir a algún escenario, y cada vez más serios, con más responsabilidad, entonces tuve que aprender a hacerlo. Aún así yo nunca me compré un micrófono, ni mi retorno, ni mi nada, siempre he sido muy salvaje, jajaja, lo reconozco. Y me ha costado mucho, pero siempre me han escuchado mucho las necesidades que he tenido, la verdad que los técnicos que yo he tenido, salvo excepciones que han sido lugares que yo no conozco, Teatro Independencia, festivales dónde los sonidistas me conocían, de otros toques, de otros lugares o de nombre, me han respetado, me han escuchado hasta que yo me he quedado conforme...

**E: ¿Y qué les pedías, ¿qué es para vos importante a la hora de utilizar un micrófono en un escenario?**

SA: Para mí es muy importante tener las bases melódicas, para no desafinar. Entonces yo les decía "miren, el resto de la música si a mí me va entrando por aire no me molesta, pero que, por ejemplo del charango, que era el que me daba a mí la armonía de los temas, sí, que esté en mi retorno, en tal tema necesito que los sikus estén", entonces a veces hasta les hacía una planillita dónde les decía "mira, estos son todos los temas que voy a cantar, acá me pones predominancia de sikus, predominancia de", y "bueno, genial", o a veces en los otros temas les decía "todo en general charango, pero te voy a anotar en cuáles ponele un poco más de sikus y bajame"....

**E: Y a la hora de grabar, porque por ejemplo yo tuve la oportunidad de aprender a usar algunos programas de producción en la Facultad porque también me lo exigían, y bueno, a la hora de grabar "ponéme más grave o sacáme agudos", ¿eso cómo pedís esas especificaciones a la hora de grabar?**

SA: Si, si, si, me molestan mucho los agudos, entonces prefiero que pongan una voz más "mediosa". que le pongan graves a la voz, si yo prefiero eso porque me resulta molesto tanto agudo, que no esté tan brillante, tampoco me gusta. Entonces sí, les he pedido eso. Y si, bueno, escucharme yo cuando estoy grabando, sobre todo necesito escucharme bien, mucho retorno mío, y pido por ahí las bases. A veces me he querido poner los cronómetros, ¿Cómo se llama el que marca el tiempo?

**E: El metrónomo...**

SA: El metrónomo, y no, les digo que no lo pongan porque tengo una de mis características, este es un secreto, jaja, es que me gusta mucho correrme del tiempo, o sea, me gusta mucho jugar, me gusta mucho que el músico vaya a tierra y que yo pueda como jugar y nadar encima de eso. Eso para mí es un placer, entonces siempre les digo a ellos que "ustedes vayan así, así, pac, pac, déjenme a mí que yo juegue", entonces ellos, suponete, (.....canto 58:55.....) y ellos van, pero yo soy la que va, va moviendo en si, y me encanta el efecto que produce eso.

**E: ¿Te puedo hacer una pregunta que no tiene nada que ver con esto? A mí personalmente me ha pasado que a mí me gusta mucho hacer eso de que si estoy con alguien que vaya a tierra, o sea con el metrónomo, y yo poder jugar y a mí a veces me retan porque me dicen "no, porque estás entrando, entrando terminás mal", como que me cruzo con la armonía, no sé qué pasa. ¿Qué pensas vos de eso? Porque a mi me retan, son mis compañeros, pares, y bueno, está bien, bajo cabeza y sigo.**

SA: Es verdad, a veces no puedes hacer eso porque chocas con la armonía, entonces queda feo, queda mal, pero en eso yo soy muy intuitiva que eso es lo otro que me destacan los otros, me han marcado los músicos, que me dicen "te moves, sos re astuta porque te moves cuando te lo permite el acompañamiento y cuando no, no". Cuando tengo que ir a tierra yo voy. Por ejemplo, ese tema que te marqué recién (.....canto 1:00:15.....), bueno, ellos van entrando en el medio y yo no puedo ni correr, puedo correrme, me pasaría con ellos y no se vería el arreglo como tal. Eso sí, ese análisis lo hacemos, igual que las intensidades, a dónde me voy abajo, a dónde exploto, ese trabajo lo hacemos, si, si, toda la dinámica de la canción la hacemos, si, si.

**E: ¿Cómo artista y cómo cantora tenés algún tipo de búsqueda personal específica? Porque el primer CD lo grabaste en el año 99, el segundo en el 2005 y este último que lo habrás grabado hace como 3 años, una cosa así....**

SA: Sí, sí....

**E: ¿Si ha habido en ese camino que has ido haciendo, que han sido años, algún tipo de búsqueda personal pensada?**

SA: No, la verdad que no, ha sido todo muy espontáneo, he tenido la oportunidad de viajar, de darle un vuelo a la música desde otro lugar, pero a mí no me ha interesado mucho eso de irme a Buenos Aires, por ejemplo a vivir, o de irme a Europa a vivir y probar suerte allá, he tenido esa posibilidad pero no me ha entusiasmado, no, por ejemplo, no me interesa ser famosa, de hecho creo que no tengo ni las cualidades para hacerlo, pero si las tuviera no me entusiasma, entonces no me entusiasma el mundo de la producción así a otra escala, en dónde uno tiene un montón de, otra vez caes en esto de cumplir con un montón de reglas, hay un montón de reglas en ese juego, y no, no estoy muy dispuesta, nunca estuve muy dispuesta a eso. Ahora, por ejemplo, Cristian me dice "Mira Sandra, anda preparándote para que viajemos", porque él con



la música anda mucho, entonces le digo "bueno, genial, mientras yo esté trabajando en la escuela no puedo viajar, salvo en las vacaciones, pero cuando me jubile puede ser", entonces me dice "bueno, cuándo te jubiles vamos a salir a viajar por todos lados", entonces, digo yo, viajar te da esas otras opciones, creo que ahí ya no me molestaría porque tengo como un carácter más moderado que me va a permitir poner, también a mí, algunas condiciones, que si no se cumplen entonces no habrá trato, digo llegado el caso. Pero no, no tengo así como con la música una, me dejo llevar por la música, yo siempre digo que "la música me buscó" y yo me dejé llevar por ella, y me dejo llevar por ella hasta ahora. He tenido momentos en dónde no he querido saber más nada, he dicho "no, no quiero ir, ¿qué estoy haciendo?", cuando me estoy preparando para ir a tocar, me pongo nerviosa, y digo "¿Por qué le dije que sí?", jaja, me ha pasado eso. Pero hay otras cosas que disfruto muchísimo, así que no tengo una búsqueda. Mira, yo creo que lo que siempre me ha motivado para seguir en la música es saber que cuando canto hay gente que escucha las letras y que se siente identificada con eso y que yo estoy multiplicando eso, que es como, yo canto pero siento que son muchas las personas que hablan, eso es lo más bonito que me puede haber pasado con la música y ya estoy re agradecida, siento que ya me puedo morir, jaja, ya tranquila, porque siento eso que he podido ser la vocera de mucha gente.

**E: ¿Tenés alguna referente o has tenido alguna referente musical o influencia particular que han marcado a nivel de canto? Yo a veces me referencio en algunas personas que escucho y las tomo como referente.**

SA: Mis referentes han sido mi familia, básicamente, los cantores, mi tío Amaya que ha sido muy conocido en el mundo de la música cuyana, él formó parte de "Las voces del Plumerillo", él era una de las voces, una voz muy distinguida muy particular, y siempre me cantó, con mi tío hemos tenido una onda re linda, re linda, y hemos cantado juntos muchas veces, entonces ese potencial y su forma de cantar, esa parte visceral de su canto a mí me encantaba, se veía tan libre cantando, él ha sido uno de mis grandes referentes. Mi papá, otro referente, así como referentes más grandes, más fuertes. Y después sí, ya cuando yo empecé a cantar, que me empecé a meter en el mundo de la música, ahí conocí a Violeta Parra, pero como decidora digamos, más que nada, no con la voz, a pesar de que me han dicho que yo les recuerdo, algunos me han dicho "me haces acordar tanto a Violeta Parra", jaja, y yo no me siento muy parecida, pero eso, como que yo después me mido como a mí, pero eso es bastante común, que siempre te busquen asociar con algo que ya está, digo "¿Por qué?". Después, bueno, escuché mucho a Mercedes

Sosa, pero también como decidora, respeto mucho, siempre respeté mucho la selección del repertorio que ella hacía, me pareció tan inteligente en la elección del repertorio que hacía. Y después Suna Rocha, también con su canto tan visceral, tan de monte. Después, de mujeres hablo, Etelvina Maldonado cómo canta, la colombiana que canta re despojada, súper ella, me gusta escucharla, y su alegría arriba del escenario, jaja, la amo. Me encanta que la gente disfrute lo que está haciendo porque es, y esas personas para mí son referentes, pero por ese lado, no por cómo canta, tanto, que también me gusta, por supuesto, pero cómo expresan su espiritualidad arriba del escenario, me parece tan grosso y me parece que se está perdiendo tanto desde que se academizó la música, se pierde, estás más atenta a la afinación, a la técnica y a todo, y a la prolijidad, que termina siendo ficticio, y a mí ya eso no me llega, esa es mi percepción, digo, siento que, por ejemplo ahora ha salido una camada linda de la Escuela de Música Popular y no me...."qué bonito" digo, la música, ¿Dónde está la letra? No me emociona.

**E: No he encontrado material audiovisual tuyo en torno a...siempre cuándo la gente hace un CD saca un video, o hace algo, no he encontrado nada audiovisual tuyo, ni del primer ni del segundo CD. ¿Vos tenés algún material?**

SA: No, no.

**E: He encontrado solo las canciones y entrevistas que te han hecho, que hay muchas grabadas subidas en YouTube, pero no he encontrada nada que vos hayas hecho.**

SA: No, no....

**E: ¿Hay algún motivo por el cuál? ¿O nunca te llamó la atención?**

SA: Nunca me pareció necesario, pero eso está ligado con lo que vos me decías "¿Cuál era mi búsqueda?", es como que esas son fórmulas que están ya predeterminadas, si presentas un disco tenés que hacer un video, tenés que dejar un registro de la presentación de tu disco, ¿Por qué?

**E: ¿Presentaste los discos en algún escenario?**

SA: Yo sí los presenté. O sea, presenté, los he cantado en muchos escenarios, pero nunca hice una cosa así tan oficial. Valdo sí me pidió que hiciéramos la presentación del disco y la hicimos

en el Teatro Independencia y nos fue muy bien. Él produjo todo eso y de eso quedó un registro fotográfico que lo tengo yo. Pero ni siquiera lo he publicado, por ahí publiqué algunas fotos, dije "qué lindo la pasamos", pero no, esas estructuras yo, no he entrado en esas estructuras, no me ha interesado entrar, ni me he vuelto loca por eso, de armar videos. Me encanta participar en las producciones de otras personas que me dicen "hay quiero hacer un video", hace poco hicimos un video con Juan Lemos y Doli, que es poeta, me encanta lo que escribe, yo le digo que es muy surrealista, es súper surrealista para escribir, entonces me dice un día "Sandra, escribí una canción, escribí una poesía dedicada a mí abuela, tatarabuela, que por lo que yo he podido buscar en la historia, porque a él se le corta la historia en un punto, y al parecer su tatarabuela fue violada, fue sometida por un gobernador acá de la provincia, o Intendente de un departamento, y que era empleada, y el tipo estaba re enamorada de ella pero no podía casarse con ella ni nada, por supuesta que estaba totalmente prohibido, pero la mujer no quería saber nada con ese tipo". Entonces bueno, la historia es esa, entonces tiene algunos hijos con este tipo hasta que ella puede salir de ahí y se enamora de alguien. Entonces escribe una canción y yo la música hice y ahí hicimos un videíto, por ejemplo, pero es un video de él y mío que hemos hecho. O con sonido en vivo, hicimos un video porque el director de la banda musical quería hacer un video, que lo hizo con un tema que se llama "Zonda", sonido huayneño, eso lo hicimos en la montaña. Pero así, por mi propia iniciativa no, no.

**E: Y con respecto a los eventos, ¿Hay eventos dónde preferís participar?**

SA: Si, a veces he dicho que no, en lugares dónde no están las condiciones dadas, por ejemplo, no sé, algún antojo de alguien que podía pagarme bien y no me paga bien y entonces no le cumplo el antojo, que le pague a otro. Pero hay escenarios que me encantan como son los comedores escolares, las escuelas, que son, los chicos escuchan y los padres, las madres, yo lo disfruto mucho. Y hay otros escenarios que me ponen más nerviosa, por ejemplo los teatros, al ser esa formalidad, me pongo más nerviosa, entonces no ser tan pacata, tan formal, me pone más tensa, no disfruto tanto así de los Teatros. Y lo otro que disfruto, a pesar de que no soy muy amante de vendimias, ni las fiestas vendimiales ni la elección de las reinas, imagínate, pero me gusta todo lo que se vive ahí, toda esa mezcla de actores, músicos, titiriteros, esa mixtura, compartir una vendimia, esa parte me encanta, es muy bonita. Y trabajar con gente, también, hay gente con la que no me gusta trabajar y hay gente con la que sí. Entonces, eso, sí, elijo, elijo. Yo soy muy austera entonces como no tengo, mi prioridad no es ganar mucha plata sino

vivir en paz y tranquila, entonces con mi trabajo docente de alguna manera he podido sostenerme económicamente y la música ha sido para mí un regalo de la vida, que está permanente, que en algún momento yo digo "ya me van a dejar de llamar porque ya estoy grande", imagínate vienen un montón de chicos jóvenes, yo estoy preparada para eso, y sin embargo siempre aparecen nuevas posibilidades, nuevos escenarios, nuevas cosas, y me encanta eso, me sorprende, me encanta no haber perdido la capacidad de sorprenderme, y que la música me siga sorprendiendo....

**E: Y con respecto a esto de, en el 99, de antes estabas tocando, consideras que han habido cambios ¿Has sentido que te han cerrado puertas por el hecho de ser mujer o no? ¿Si has notado cambios desde la década del 90 u 80 a la actualidad?**

SA: Sí, he notado muchos cambios, que ahora está el cupo femenino, y eso también ayuda un montón porque se ven en la obligación de llamarte, jaja, entonces me parece que sí, por supuesto, han habido muchos cambios, pero yo no, en lo personal nunca he sentido así discriminación. Yo también me hago cargo de mi parte, tampoco yo he buscado tantos espacios para ir a tocar, ni he insistido tanto. A lo mejor me han dicho "mira, están pidiendo carpetas en tal festival", y yo presentaba una carpeta y después si no me llamaban, no soy una persona que insista demasiado, y también soy bastante tajante con los vínculos, hay personas con las que no quiero trabajar, entonces no me importa si está manejando el Festival de la Tonada, si yo no quiero trabajar con esa persona no voy a ir a pedirle trabajo, porque no me interesa, esas cosas que tengo, que tienen que ver con fidelidad a mis valores, a mis principios, a mis convicciones, eso lo respeto un montón y eso me da mucha tranquilidad.

**E: En torno a la selección de tus canciones para tus CDs, ¿Era consensuado con tus productores? ¿Vos tenías la decisión final del orden de las canciones, qué canciones?**

SA: Sí, eso lo hablábamos, a mí me gusta mucho trabajar en equipo, entonces no he sido yo, siempre he escuchado para ver cuál es la perspectiva que tiene el otro, y me ha gustado escuchar cuál es la propuesta, así que sí. Por ejemplo en el primer disco sí le decía yo, pero también porque él me lo permitió, al Daniel Martín, me decía "vos pensá que tu disco empieza y la gente está escuchando tu disco, la primera canción es cómo waaaaa, tiene que ser así", eso lo aprendí de él, entonces me decía "¿Cómo querés que empiece la primera canción? Que te identifique a vos", entonces yo recuerdo que le dije "mira, el "Caluyo del desierto" habla del agua en una

zona de Mendoza, que es Santa Rosa, La Paz, Lavalle, que es tremendamente seca y que necesita agua, y que cuando hay una tormenta para ellos es cómo waaaa, es como que viene el salvador, me encantaría que empezara con una tormenta", y buscamos el sonido de la tormenta del campo, porque yo había estado en tormentas grandes en el campo, entonces me traía tormentas y me decía "esa no", y escuchábamos, "no, esa no", y escuchamos como 100 tormentas, dos o tres discos con tormentas, jaja, hasta que le digo "es una tormenta que hace pfffff y se sigue escuchando unos segundos y se va y se va", hasta que encontramos esa que está en el disco, me decía "No vamos a parar hasta que encontremos la que vos decís, no puede ser cualquier tormenta, tiene que ser esa", así que la encontramos y puso esa tormenta, y viste que está la tormenta y empieza....

**E: De hecho yo me pregunté ¿Por qué la tormenta o por qué esa tormenta? Porque me llamó la atención que empiece con una tormenta....**

SA: Viste, jaja, yo le decía eso, "quiero que empiece con la tormenta, la tormenta del campo que es eso, es todo agua, es agua, es la vida, y esperan que caiga el agua". (.....canto1:25:03.....), porque muchas veces pasa un tormentón así, mucho viento y no llovía, era como, jaja. Entonces eso, esas cosas. Eso después Valdo con el segundo disco él me pidió que hiciera un joy joy para empezar, con el caluyo, pero que si hiciera joy joy, ahí en los interludios.

Así que eso, siempre me han preguntado. Si hay algo que yo tengo que reconocer es que a mí me han respetado mucho, y es que yo también nunca me involucré de ninguna otra forma que no fuera desde la música con los músicos, siempre he estado con varones, con hombres, salvo la Elvi que la propuso Valdo y que yo no tenía ningún problema, el resto siempre han sido todos hombres, y con ellos yo he tenido un vínculo de amistad y muy profesional.

**E: Eso que me comentás es verdad, no has trabajado mucho con mujeres, es porque se ha dado.**

SA: Se ha ido dando así, pero no porque yo tengo más afinidad con los hombres, a lo sumo tengo un lado masculino más potente, lo he desarrollado después de que me separé y con todas las cosas que me pasaron a muy temprana edad, he tenido que desarrollar un carácter porque he sido súper tímida, yo te veo hablando a vos y cómo buscar las palabras, yo he sido así, y he sido re tímida. Eso, pero no me molestaría para nada, lo que sí me pasa, bueno eso que tengo ese

lado masculino re fuerte y me llevo muy bien con los hombres, me llevo re bien con los hombres, en ese aspecto, soy una más, para ellos incluso soy una persona asexual, no hay posibilidades de otra cosa, entonces se trabaja muy bien. Me ha pasado, por ahí, con las mujeres, claro a lo mejor más al principio de mi carrera, tal vez por eso termine trabajando siempre con hombres, que había como más competencia, o mujeres muy machistas, muy sometidas, y yo he sido muy rebelde en ese sentido, entonces como que no me ha gustado, mujeres así dándoles más el espacio al tipo, yo no, jaja, o apoyando conductas machistas entonces como que no me ha cerrado eso, como que he sentido que había cosas que yo tenía que madurar, que yo las he descartado la posibilidad de compartir escenarios con esas mujeres, que son de mi generación.

**E: La pregunta que me queda es si me queés contar algo respecto a algo que consideres relevante de tu carrera, de lo que haces, o alguna anécdota que para vos sea relevante, que es lo que a vos te hace diferente del resto de las personas. Porque yo te escucho o cualquiera te escucha y sabemos que sos vos, y es como que sos una referenta desde mi perspectiva. También que ha estado por Europa, me lo contaste hace un año, y que mucha gente de otros lugares también te escucha, y bueno, si hay algo que quisieras contarme en torno a eso.**

SA: Eso, que sí me gustaría viajar, seguir viajando, eso me encantaría, y cantar pero así en esos términos, en dónde uno pueda decir que sí o que no. Te puedo contar lo último que me ha pasado que es precioso y es que ha habido un encuentro de música, o una ponencia o exposición, no se cómo llamar, de música en el Sur de Mendoza, en el Valle de Uco, con 5 escuelas, yo he participado en una de esas experiencias con 5 escuelas de San Carlos, Tunuyán y Tupungato, escuelas primarias, me propusieron para participar ellos, cantar "Soy el río", entonces han hecho un video que ya lo voy a subir, no lo quería subir ahora, me lo mandaron ya, pero no lo quería subir a YouTube, esos son orgullos para mí, es un gran orgullo donde los protagonistas, yo canto también, en el video estoy haciendo los estribillos, pero van pasando todos los estudiantes con los guardapolvos cantando y me muero de amor, me emociona, eso es lo que te puedo contar, que esas cosas para mí, yo cuando me muera voy a tener tantas cosas, digo, viste que dicen que cuando te morís empiezan a pasar muchas imágenes por tu cabeza y creo que no voy a tener tiempo de pasar todas las cosas lindas que me han pasado, ni hablar de mis hijos, o sea toda la historia con mis hijos, historias con amigas, amigos, historias arriba de los escenarios, creo que va a ser infinito eso, una cosa de nunca terminar porque muchas experiencias, todos los días, porque yo soy así, todos los días son diferentes, son distintos, y si se repiten muchos

días iguales busco la forma de romper esa inercia y lo necesito. Eso te puedo decir como cosa que puedo agregar, que yo como parte de tu tesis lo que puedo proponer es que estén atentas las personas con esto de la parte académica, que no pierdan autenticidad, porque es muy fácil perderla porque uno ya la viene perdiendo desde que ingresas al sistema desde el jardín, en la escuela primaria, entonces eso, una de las cosas que sí me gustaría también decir es que yo creo que las personas cuando encaran la expresión como una manifestación del espíritu es casi imposible que pase desapercibido.

**E: Voy a guardar.**