

Música en la Fiesta Nacional de la Vendimia: la propuesta renovadora de Tito Francia

Music in the Wine Harvest Festival:
the Renovating Proposal of Tito Francia

María Inés García y María Emilia Greco¹

Resumen

En el presente artículo, proponemos revisar la participación del músico Tito Francia en la Fiesta Nacional de la Vendimia. Aunque el origen del evento se relaciona con festejos espontáneos de trabajadores y trabajadoras de las viñas al finalizar la cosecha, la celebración se oficializó como parte del calendario de festividades de Mendoza, Argentina, en 1936. Desde entonces es mucho más que una fiesta del trabajo. Sus narrativas recuerdan y refuerzan la “identidad mendocina” y la pertenencia a la nación argentina, además de haberse constituido como un espacio propicio para la producción de expresiones vinculadas a la política. Durante los años 1967, 1974 y 1975, Tito Francia realizó la música para los actos centrales de esta fiesta. Indagamos cómo fue su participación y cuál fue la recepción de su propuesta, teniendo en cuenta que se trata de uno de los fundadores del Nuevo Cancionero, movimiento que renovó la canción popular y tomó un posicionamiento en contra del mercado y el “folclore de tarjeta postal”. Sus integrantes fueron parte de un proceso de conformación de una identidad regional desde la década del 60 en adelante, que luego se expande a otras regiones de Latinoamérica. La participación de Francia en estas fiestas aporta una propuesta renovadora, aspecto que se confirma en su recepción.

Palabras clave: Fiesta nacional de la Vendimia, música, Tito Francia, Nuevo Cancionero.

1 María Inés García: Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, ORCID 0000-0002-3456-9452, inesma.garcia@gmail.com; María Emilia Greco: Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, ORCID 0000-0002-4698-8670, emiliagreco@gm.fad.uncu.edu.ar



Abstract

In the following article, we propose to review the participation of the musician Tito Francia in the Fiesta Nacional de la Vendimia. Although the origin of the event is related to spontaneous celebrations of men and women workers of the vineyards of Mendoza, Argentina, in 1936. Since then is much more than a work party. Their narratives remember and reinforce the “Mendoza identity” and the belonging to the Argentinian nation, besides having constituted as a proper space for the production of expressions linked to politics. During the years 1967, 1974 y 1975, Tito Francia compose the music for the central acts of this celebration. We inquire how was his participation and how was the reception of his proposal, having into consideration that he is one of the founders of the Nuevo Cancionero, a movement that renewed the popular song and take a positioning against the market and the “postcard folklore”. Its members were part of a process of shaping a regional identity from the 60s onwards, which then expands to other regions of Latin America. The participation of France in these celebrations provides a renewal proposal, an aspect that is confirmed in its reception.

Keywords: Fiesta nacional de la Vendimia, music, Tito Francia, Nuevo Cancionero.

Fiesta Nacional de la Vendimia: algunas generalidades

La provincia de Mendoza es conocida por su producción vitivinícola, actividad que coexistió desde sus inicios con la ganadería y la producción agrícola, además del transporte y comercialización de sus productos dada su ubicación geográfica estratégica (Lacoste, 2014 y Richard Jorba, 1998 y 2003; citados en Torres, 2007). Sin embargo, los estudios sobre la región coinciden en señalar que la identidad mendocina se construye fuertemente a partir de la producción vitivinícola y sus vinos. Las narrativas identitarias, que se afincan especialmente durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX, destacan la producción vitivinícola como la “industria madre”. Según Pablo Lacoste, “Mendoza es el país del vino”, señalando que la “vitivinicultura es el elemento en el cual se desenvuelve la vida política, social y cultural de Mendoza” (Lacoste, 2004: 59). Además de ser de incidencia fundamental en la economía de la provincia, ha tenido estrecha relación con el poder político, como también con la vida cultural. Múltiples producciones artísticas han estado impregnadas del tema vitivinícola, contexto en el cual “la Fiesta Nacional de la Vendimia abrió el camino para las diversas expresiones del arte, incluyendo música, danza, literatura, teatro, pintura y escultura” (Lacoste, 2004: 62).

Tanto Mónica Pacheco (2013) como Franco Marchionni (2008) coinciden en señalar que los orígenes de la fiesta deben rastrearse en las celebraciones espontáneas de los trabajadores y trabajadoras de las viñas al finalizar la cosecha. Ya en 1913 los festejos salen de la intimidad de los trabajadores rurales para llegar a las calles de la ciudad de Mendoza, de la mano de la intervención del Estado provincial, debido a la realización de una feria industrial de la cual participó una gran cantidad de público local y turístico. Por su parte, Laura María Torres (2007) señala que los tiempos festivos y rituales son mecanismos de indudable peso a la hora de abonar estas construcciones identitarias, tanto en sus olvidos como en sus recuerdos. En este sentido, conviene remarcar que dicha festividad se oficializa o institucionaliza en un momento en el que se busca

definir una identidad mendocina. Según Morales (2018), el nacimiento de esta fiesta oficial se da en un momento histórico en el cual la estructura demográfica resulta modificada y en el que estaba presente la preocupación por la identidad nacional y local. En tal contexto se concreta la fiesta vendimial, con los aportes del regionalismo cultural cuyano y con la producción vitivinícola como eje:

para la década de 1940 en las producciones culturales locales algunos símbolos de lo típico identitario de Mendoza exhibían ya cierta legitimidad y permanencia. Los paisajes naturales y humanos propios del terruño parecían hacerse más evidentes para todos, y las artes asumían (no se entienda que como un reflejo) la hegemonía de la vitivinicultura en el andamiaje económico y social mendocino. (Morales, 2018: 84)

Se sientan entonces las bases para lo que será, a partir de 1936, la Fiesta Nacional de la Vendimia. Si bien es una festividad organizada por el Estado, en realidad se ha constituido como un movimiento cultural “que se abre camino en el tiempo, más allá de los cambios de gobierno y administraciones” (Lacoste y Aruj, 2020: 85). La festividad involucra a toda la provincia, pues los festejos comienzan en los diferentes distritos de cada uno de los 18 departamentos en que está organizada la provincia. Luego se realiza el acto central de cada uno de esos departamentos, con la elección de sus respectivas reinas, en una importante fiesta para esos municipios, donde generalmente intervienen artistas y hacedores culturales del lugar. El proceso finaliza con los festejos centrales, cuya estructura se organiza en tres partes; unos días antes del acto principal se realiza la bendición de los frutos por parte del arzobispo de Mendoza² y el gobernador de la provincia, quien golpea la reja del arado dando inicio a la vendimia. A continuación, el viernes por la noche, se realiza la “Vía Blanca” o desfile de carros alegóricos de cada departamento con su respectiva reina. El desfile se repite el día siguiente por la mañana, el “Carrousel”, agregándose a los carros el desfile de asociaciones tradicionalistas, y en ocasiones reinas de otras festividades productivas similares del país. Finalmente, la celebración culmina el sábado por la noche cuando se realiza el “acto central”, un espectáculo artístico donde además se corona la reina “nacional”. Lacoste y Aruj (2020, 86) describen el espectáculo como una “obra musical con un guion dramático”, donde se recorre la historia de la cultura del vino que incluye a los sujetos y actores sociales involucrados, tanto los pueblos originarios como los colonizadores, los soldados sanmartinianos y los inmigrantes europeos del siglo XX.

El acto central: su estructura básica y sus elementos estables

Música, danza, teatro, vestuario, escenografía, plástica, cine, iluminación, tecnología, fuegos artificiales: todo se teje para dar forma al espectáculo central. Desde el año 1963 el lugar físico donde se realiza el acto central refuerza su rasgo monumental: el Teatro Griego Frank Romero Day, un anfiteatro rodeado de cerros que actúan como escenarios alternativos, permitiendo además albergar asistentes que no se ubican dentro del anfiteatro (Veiling, 2005). Un gran equipo

2 En los últimos años esta bendición se ha realizado en una ceremonia ecuménica.



de artistas se articula para lograr su realización, entre los que destacan el director general del espectáculo, el autor del libreto y el realizador de la música.

Desde sus inicios en 1936, la fiesta tuvo un carácter cercano al show musical, ya que se contrataban profesionales de Buenos Aires para la fiesta, quienes traían la totalidad de lo necesario: libretos, escenografía, partituras y principales recursos humanos (Pacheco, 2013: 53). Recién a fines de la década de 1950 participaron notoriamente artistas mendocinos para su realización, según señala Marchionni (2008) y el sitio web *La Melesca*.³ A partir de ese momento las y los artistas crecieron en número, afianzando el grupo artístico mendocino que incluye libretistas, directores, músicos, bailarines y actores, entre otros, que en las sucesivas ediciones estuvieron a cargo de su realización. Algunos se constituyeron en especialistas de la fiesta. Nace así una comunidad de artistas que año a año sienten el orgullo de participar en la celebración.

La estructura básica del acto central y algunos elementos argumentales presentan componentes más o menos estables. En primer lugar, destacan tres “grupos sociales que, se considera, han realizado aportes específicos a la producción de vinos: los pueblos originarios, los inmigrantes y los mendocinos y cuyanos” (Torres, 2007: 120). Dentro de los pueblos originarios las referencias suelen ser exclusivamente hacia los huarpes, a quienes se les atribuyen las primeras obras hídricas que permitieron el aprovechamiento del agua de los ríos cordilleranos para el cultivo.

Son estables las referencias al vino y sus procesos de producción, como también al trabajo. La aparición de elementos naturales como el sol, la tierra y el agua son recurrentes por su incidencia en el cultivo de las vides, así como la amenaza del granizo y las inclemencias del tiempo. En este punto, suele recurrirse al pedido de protección de la Virgen de la Carrodilla, quien es anfitriona de la fiesta, muchas veces trasladada a lo largo del escenario del Anfiteatro Frank Romero Day por actores vestidos de granaderos. Tanto Torres como Pacheco coinciden en señalar que la referencia a la Virgen no es solo en tanto ícono religioso sino también como alusión a la patria:

la mera presencia de la virgen abre la posibilidad de que, en el reverso, quede descartado todo lo que se aleja de lo católico y de la misma noción de patria, fusión que termina por unir en un mismo haz significativa la idea de una “patria grande y creyente” encarnada en Mendoza. (Torres, 2007: 124)

Específicamente en el ámbito de lo sonoro, existen dos canciones que están casi siempre presentes: “Virgen de la Carrodilla”, compuesta por Hilario Cuadros con letra de Pedro Herrera y “Canto a Mendoza”, más conocida como “Marcha de la Vendimia”, escrita por los hermanos Guillermo y Horacio Pelay y musicalizada por Egidio Pittaluga. Otras obras del corpus habitual —aunque no obligatorio—, son las canciones “Cueca de la viña nueva” y “Póngale por las hileras”, ambas compuestas por Dardo Félix Palorma (letra y música). Según el registro de Pacheco, géneros propios de la región tales como la cueca y el gato cuyano son los más utilizados en la

3 *La Melesca, Historias de Cuyo* es un sitio web cuyo objetivo fundamental es recuperar y difundir la vida y obra de personajes importantes de la cultura de la región de Cuyo. Entre los fundadores del sitio se puede mencionar a Aníbal Cuadros, Nicolás Sosa Baccarelli y Gregorio V. Torcetta. Véase en <https://www.lamelesca.com.ar/> (consultado 20/09/2021).

musicalización de los diferentes cuadros (Pacheco, 2013: 55). En menor medida pueden encontrarse la zamba, el valsecito criollo, la ranchera, la refalosa, el malambo y la chacarera. Músicas como el carnavalito, el chamamé o el tango, se incluyen cuando el argumento alude a otras zonas del país. La música sinfónica, electroacústica, el rock y otros géneros como el reggae o la murga, suelen tener un espacio dentro de la musicalización de la fiesta, dependiendo de los criterios y argumentos de cada año.

Un último aspecto que queremos señalar es relativo a la inclusión de temáticas alusivas a las coyunturas políticas. Virginia Mellado (2018) señala que la relevancia que ha adquirido la fiesta y su cobertura mediática propicia que se trate de un espacio de negociación y de visibilización de conflictos. Entre las expresiones de “lo político” en la vendimia, la autora menciona:

la validación y/o rechazo de un liderazgo nacional o de una gestión nacional y/o provincial frente a la opinión pública local, la posibilidad de presentar planificaciones de obras públicas que afectan al espacio regional, la ocasión de intervenir en la política local para dirimir el apoyo a dirigencias de base en competencia, la exhibición de los candidatos y/o presidentes en campaña, la negociación de ciertas políticas económicas de carácter nacional que impactan en las economías regionales, la visibilización de un problema público, la manifestación de un conflicto, entre otras aristas. (Mellado, 2018: 54)

En síntesis, el evento es mucho más que una fiesta del trabajo, constituyéndose además como un espacio propicio para la expresión de fenómenos vinculados a la vida social y política. Sus narrativas recuerdan a la vez que refuerzan el mito de la “identidad mendocina” vinculado a la vitivinicultura, y reafirman la pertenencia de la provincia a la nación argentina.

Tito Francia y el Nuevo Cancionero

Como relatamos en el apartado anterior, la música cumple un rol importante en el desarrollo del espectáculo de la Fiesta de la Vendimia en Mendoza. Algunos temas musicales, incluso, se constituyeron en íconos de esta fiesta, cumpliendo un importante papel en la construcción de la identidad mendocina.

Tito Francia, guitarrista y compositor, nació y desarrolló la mayor parte de sus actividades en Mendoza, a cargo de la música del acto central de esta fiesta en tres ediciones. El hecho es relevante pues durante una parte del desarrollo histórico del evento se contrataban profesionales de Buenos Aires para desarrollar la fiesta, afianzándose la participación de artistas mendocinos recién a partir de finales de 1950.

Francia fundó, junto a otros músicos y poetas, un movimiento de renovación de la canción popular que denominaron Movimiento del Nuevo Cancionero. Su lanzamiento fue en 1963, específicamente el 11 de febrero, en un concierto donde inauguraron las actividades del grupo, evento que se publicitó en el Diario *Los Andes* con una nota periodística (Diario *Los Andes*, 1963). Los miembros fundadores presentes en la entrevista fueron los músicos Tito Francia, Juan

Carlos Sederó y Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante tucumana Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Nieto. Tejada Gómez y Matus habrían sido los impulsores —el primero de ellos, el principal encargado— de la redacción de un manifiesto que acompañó al lanzamiento, en el que resaltaban una concepción de la música “nacional” y una búsqueda de renovación del cancionero, oponiéndose a lo que llamaron “folclore de tarjeta postal” (García, 1999, 2006 y 2016). Su escritura resulta en sí misma relevante, ya que no era habitual este tipo de manifestaciones en el campo de la musical popular de raíz folclórica (Díaz, 2007 y 2009). Creemos que el manifiesto define al Nuevo Cancionero como un movimiento de búsqueda artística y social. Por un lado, aspira a una expresión estéticamente elevada; por el otro, una búsqueda de la expresión del hombre y la mujer contemporáneos, en un momento histórico social determinado (García *et al.*, 2014). La cuestión principal que se plantea es entonces “la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional [...] para ese hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad” (Manifiesto del Nuevo Cancionero, 1963).

Entendemos que el discurso de sus fundadores, presente no solo en el manifiesto sino también en los textos que acompañan sus producciones discográficas y las canciones que compusieron, tuvieron un peso muy importante en la recepción y posterior adhesión de diferentes artistas al mismo. Además del impacto a nivel local, el grupo ganó amplia repercusión a nivel nacional e incluso latinoamericano. Es interesante señalar también que dos miembros de este movimiento, Tejada Gómez y Matus, incursionaron en la producción discográfica,⁴ planteando una alternativa al mercado hegemónico que les permitió dar a conocer a artistas jóvenes como también el conformar una red de colaboración entre artistas comprometidos (García y Greco, 2016 y 2017). Tal posicionamiento, de fuerte perfil político, (García *et al.*, 2014; Díaz, 2009) en algunos de los miembros de Nuevo Cancionero, en particular Mercedes Sosa y Tejada Gómez, los llevó a una militancia a través del cancionero, como también al exilio en momentos de fuerte represión por la dictadura militar argentina, ya instalada en 1976.

Francia fue parte de este proceso de renovación de la canción popular en Mendoza, renovación que se haría más evidente en los géneros tradicionales locales. Si bien su perfil político fue mucho menos evidente, como compositor jugó un papel muy importante en este proceso. En una entrevista a Tejada Gómez el poeta manifiesta: “Sin Tito Francia jamás hubiéramos podido renovar la canción, el tratamiento armónico. Sabía todos los secretos de la guitarra y conocía en profundidad la historia de la música” (Stillger, 1992: 6).

Los involucrados y las involucradas en este movimiento de renovación se conocieron en el ámbito de la radio, medio que desde sus orígenes fue un importante canal de circulación de la cultura. En Mendoza surgió en 1924 y pronto se desarrolló como radio-espectáculo, con música en vivo y músicos estables. Tal como queda de manifiesto en trabajos anteriores, este medio significó una importante fuente laboral y propició la profesionalización de los músicos, gracias a su sistema de programación.⁵ Fue el punto de encuentro y mutuas influencias entre los integrantes del Nuevo Cancionero: Tejada Gómez trabajaba como locutor, Francia como guitarrista estable, Matus y Sosa

4 Crearon los sellos Juglaría, El Grillo y Producciones Matus.

5 Ver García, MI. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires, Gourmet Musical: 37-70.

como cantantes. Francia intervenía en la programación de la radio en distintos momentos del día, en grupos puramente instrumentales y también acompañando a cantantes estables o artistas visitantes que, como parte de una gira, pasaban por Mendoza. Tal versatilidad y diversidad de géneros que abordó como guitarrista de la radio también se observa en su producción compositiva. Casi todos los géneros que interpretó en ese medio están presentes en su catálogo de obras. Como compositor incursionó tanto en géneros populares de raíz folclórica y urbana, como en sonatas, sinfonías, música de cámara y otros propios del ámbito de la música llamada clásica o docta.

El lenguaje particular de sus composiciones populares se caracteriza por un tratamiento armónico-melódico novedoso, renovador, respetando en general la estructura tradicional de los géneros y sus ritmos. La renovación pasaba por nuevas armonías y nuevos giros melódicos, mientras los ritmos eran los mismos, expresa Francia en una entrevista. Entre las fuentes de esta renovación destaca el cosmopolitismo que, desde finales de la década del 30, llegó fundamentalmente por el avance de los medios de comunicación masiva y la industria cultural, con la convergencia de los géneros norteamericanos y latinoamericanos traídos por la radio, el disco y luego el cine. Desde este punto de vista el jazz jugó un papel preponderante. Tito Francia interpretaba jazz, junto a todos los otros géneros musicales que tuvo que abordar en su trabajo como guitarrista estable de las radios. Ello impulsa un uso predominante en sus composiciones de una armonía rica en acordes complejos y una melodía derivada de esos procesos armónicos. Utiliza el sistema tonal funcional para su armonía, pero en lugar de trabajar solo con las funciones básicas y acordes de tríadas, emplea acordes complejos y enlaces no usuales en el folclore más tradicional. Sus melodías son sumamente cantables y equilibradas; asociadas al proceso armónico, presentan también giros renovadores. Francia detalla con claridad:

Desde el principio apliqué mis conocimientos de armonía, y mis estudios; lo apliqué a mis composiciones populares y así fui haciendo melodías más originales, más modernas, y en la armonía una estructura armónica más compleja. (Francia, 1996)

La música de Tito Francia en las vendimias

Como comentamos antes, Francia participó en la realización del acto central de la Fiesta de la Vendimia en 1967, 1974 y 1975. Desafortunadamente, la información y documentación que hemos podido chequear es fragmentada. Además de las condiciones generales que se dan en torno al resguardo patrimonial y la falta de archivos, en el contexto de pandemia se acentuaron las dificultades para consultar fuentes debido al cierre de hemerotecas y bibliotecas. No se han conservado registros visuales de las fiestas de estos años; solo contamos con el registro fonográfico de la fiesta de 1967 completo y algunas grabaciones de obras de Francia que inferimos pertenecen a las fiestas restantes. También contamos con los programas oficiales de actos de las ediciones 1967 y 1974. Nos apoyamos en documentos facilitados por uno de los hacedores de la Fiesta del 1967 y 1974, Luis Alfredo Villalba, y sus importantes testimonios a través de las entrevistas que le realizamos.⁶ Sumamos además fuentes del archivo personal de Tito Francia como algunas partituras.

6 Le agradecemos especialmente a Luis Villalba por su predisposición para colaborar con nuestro trabajo, las conversaciones y todo el material aportado.

Acto central de la Fiesta de la Vendimia 1967

La fiesta central de 1967 se denominó “Cantos celebratorios del vino” y el libreto fue elaborado por Villalba, Eduardo Hualpa Acevedo y Lázaro Barenfeld (VV.AA., 1997). Los dos primeros cumplían también los roles de director general y codirector, mientras que Barenfeld era su escenógrafo general. Tito Francia se desempeñó como compositor y director musical, junto a Sergio Alfredo Hualpa (Fiesta de la Vendimia, 1967) (Figura 1).

Figura 1. Afiche Fiesta de la Vendimia, 1967

Figure 1. Wine Harvest Festival poster, 1967



Fuente/source: Fiesta de la Vendimia, 1967.

La propuesta fue definida como “ópera coreográfica popular”. Su guion sigue una estructura que describe todo un proceso evolutivo, desde los orígenes del mundo hasta la actual industria vitivinícola de la provincia. Parte en la creación del mundo, luego del hombre, las diferentes razas, las fuerzas elementales que amenazan al humano y su fortaleza para enfrentarlas. Al final de este proceso de conformación del orden natural aparece la madre tierra y su hija con promesa de fertilidad. Una segunda parte se instala en Mendoza, con su fundación, su etapa colonial y una de sus grandes gestas de mano del emblemático prócer José de San Martín y sus batallas. A continuación se incorpora la savia europea con sus aportes culturales, entre ellos las cepas de uvas, culminando en la producción de un nuevo vino. Finalmente, una última parte describe el proceso de la industria vitivinícola en sus diferentes pasos y finaliza con un “oratorio”, palabra acá ambigua que no responde exactamente a ninguna de las acepciones que suele tener. Se trata de la sección de conclusión, que según el argumento cierra un círculo: “Como todo ha venido de Dios, todo debe volver a él”, y culmina así con el agradecimiento al Dios creador, iniciador del proceso. La música acompaña las ideas en todo momento y vale aclarar que, según destacan fuentes periodísticas, entre el 70 y el 80 por ciento de la música utilizada fue de creadores locales, es decir, de Francia y Sergio Hualpa.

Según testimonio de Villalba (2020), la fiesta comenzaba con una proyección de un fragmento filmico⁷ elaborado por Jorge Gómez. El texto que acompañaba la proyección describía el “caos inicial”, la creación del mundo y del hombre. El libreto tenía su correlato con el “caos sonoro” a partir de la utilización de efectos orquestales, armonías disonantes, voces sin texto y melodías entrecortadas en la pieza titulada “Poema sinfónico de la creación”. La estética de este comienzo nos recuerda por momentos “La consagración de la primavera” de Igor Stravinsky y fue descrita por la prensa de la época como: “prácticamente de carácter dodecafónico” (Diario *Los Andes*, 1967b: 14). Vale recuperar aquí las palabras de Villalba, quien, mientras comenta las características del fragmento filmado, expone las tensiones que atravesó la edición de la fiesta, especialmente en relación a los ámbitos institucionales:

Hicimos cine, filmamos en 35 mm y proyectamos en dos pantallas. Había en una, cosas realistas, Rafael Rodríguez haciendo de Pedro del Castillo; y en la otra pantalla había cosas abstractas que acompañaban, por ejemplo el “Poema sinfónico del vino” o el tema de los dioses. Habíamos hecho pintar unos cuadros de los dioses paganos. También me criticaron porque yo al cristianismo lo presenté como un fuego que destruye todo y quemamos las pinturas y lo filmamos en cámara lenta. Quedó hermoso, pero... [risas] éramos muy jóvenes. [...] Hay tres cosas que odiaba de la Fiesta de la Vendimia: los periodistas, los funcionarios que querían manejar ellos de acuerdo a la ideología o capricho de turno y la iglesia que se metía con todo. (Villalba, 2020)

A medida que avanzaba la escena las fuerzas de origen se ordenaban. Así lo describe también la música, con un motivo definido, luego repetido e imitado por diversos instrumentos. Sobre este fragmento la prensa local señaló que

aquí la música se desenvuelve en una tonalidad diríamos monocroma (acorde con la descripción literaria y coreográficamente se está desarrollando [sic]), la aparición de los vegetales ha sido traducido con el aprovechamiento total de la paleta orquestal, poniendo de relieve cierto deslumbramiento tímbrico. (Villalba, 2020)

El argumento continúa con la creación del hombre, escena musicalizada con la vidala “Yo soy el hombre” de Tito Francia, con letra de Luis Villalba, interpretada por un grupo vocal masculino, guitarra y percusión (Figura 2).

7 Tal como apunta Villalba y también los recortes periodísticos a los que pudimos acceder, fue la primera vez que se utilizó la proyección de un audiovisual en el acto central.

Figura 2. Fragmento del manuscrito de “Yo soy el hombre” en versión cuarteto
Figure 2. Fragment of the manuscript of “Yo soy el hombre” in quartet version



Fuente: archivo personal de Tito Francia. Source: personal archive of Tito Francia.

A continuación, el libreto mencionaba los dioses y sus fuerzas elementales. La música de este fragmento corresponde a la “Obertura de la Salamanca”, que comienza con piano y luego suma la guitarra. Siguiendo el argumento, el hombre tiene el mandato de “henchir la tierra y sojuzgarla”. Francia incluyó en el fragmento un malambo en guitarra y percusión, interpretado por él mismo, donde despliega su virtuosismo como instrumentista.⁸ Esta danza tiene una armonización propia de su estilo: compleja, disonante y con encadenamientos paralelos.

Con la aparición de “la hija americana de la Tierra Madre” se escucha una versión orquestal de su tan conocida pieza “Zamba azul”. A continuación, las “Tonadas de la siembra” y la “Tonada de los frutos” se utilizan para musicalizar un fragmento de la fiesta dedicado a los ciclos del cultivo. Ambas tonadas tienen letra de Villalba y música de Francia, interpretadas, la primera, con orquesta, guitarra y voces, en este caso cantada por el mismo Francia y voces acompañantes; mientras que en “Tonada de los Frutos” canta Carmen Guzmán, conocida guitarrista y compositora mendocina, acompañada por orquesta y guitarra. Ambas canciones tienen rasgos que caracterizan las composiciones musicales de Francia en géneros de raíz folclórica: una inspirada melodía con ricas armonías. Específicamente sobre estas composiciones Villalba comenta por un lado cómo fue el proceso de creación: “Yo escribía la letra y le decía a Tito Francia póneme la música. Cada uno por su lado”. Y por otro, las tensiones con los sectores más tradicionalistas en el ámbito musical: “escribí dos tonadas, que no eran tonadas, eran canciones con ritmo de tonada. [...] Los folclóricos se enojaron con lo de las tonadas, le podría haber puesto canción” (Villalba, 2020).

En la segunda parte el guion se instala en Mendoza y su etapa fundacional, con un poema que recrea la llegada del fundador de Mendoza, acompañado de música que remite a danzas medievales. En el encuentro con las culturas originarias aparece una milonga y la época colonial se representa a partir

8 El motivo de este malambo es reutilizado por el compositor en su pieza “Las mudanzas”, parte de la obra *Ruralia, Suite argentina*, para guitarra solista y orquesta.

de las danzas propias del repertorio español y criollo. Se mezclan así el minué con el cielito, todos géneros musicales que representan la hibridación de las culturas. El toque de tambor y las llamadas de trompeta señalan el momento de recordación de José de San Martín y su gesta libertadora, tan asociada a Mendoza. La escena y su extenso libreto se cantan con voces individuales y un coro que contesta, a la manera de coro griego. Los soldados se representan con la cueca “Los 60 granaderos”,⁹ interpretada en una virtuosa guitarra, probablemente por el mismo Francia. Luego continúa una nueva escena del argumento, relativa a las diferentes variedades de uvas que aportan las diversas corrientes inmigratorias. Aquí se escuchan danzas de diversos orígenes. La acción se reubica nuevamente en Mendoza a través de una cueca cuyana, “Cueca del vino nuevo”, con guitarras y voces que muestran nuevamente el uso instrumental y la armonización característica de Francia.

La escena final, denominada según el guion “Mural industrial del vino”, se centra en la actividad vitivinícola. Acompaña una música orquestal, titulada “Poema sinfónico Mural del vino”. Comienza con la descripción del proceso industrial por el relator, acompañado por la grabación de sonidos que remiten a un movimiento de máquinas. Luego surge música orquestal, a la que se debe haber sumado el movimiento coreográfico de bailarines. La música inicia con un tono bastante dramático, armonías en un contexto tonal pero disonante, con la oposición de melodías ondulantes con escalas ascendentes y descendentes y motivos con notas repetidas. Continúa con motivos repetitivos que aluden el movimiento de máquinas. Esta primera parte parece describir el arduo proceso en los primeros momentos de la vinificación. Luego se presenta un momento más amable, con líneas melódicas placenteras, apacibles, que pueden representar el logro del vino obtenido y la satisfacción del proceso cumplido. La fiesta cierra con un “Oratorio, ofrenda del vino” (Figura 3), una chacarera con letra también de Villalba que con el ritmo vivaz del género musical cierra el espectáculo y el círculo argumental. “Era muy potente y si ves la letra... el agradecimiento era por todo lo material, la comida... no hay agradecimiento por la redención, es una celebración por la vida, más que religiosa”, expresaba Villalba (2020).

Figura 3. Fragmento del manuscrito “Ofrenda del vino”

Figure 3. Fragment of the manuscript “Ofrenda del vino”

Fuente: archivo personal de Tito Francia. Source: personal archive of Tito Francia.

Acto central de las Fiestas de la Vendimia 1974 y 1975

En relación a las fiestas centrales de la vendimia de estos años, podemos hacer comentarios generales, puesto que las fuentes son más bien fragmentadas; apenas se han obtenido algunos registros sonoros que inferimos pertenecen a las ediciones vendimiales de estos años. En el caso de la fiesta de 1974 contamos con información que aportó uno de los autores del guion, mientras que del acto central de 1975 solo encontramos una reseña periodística del día posterior y datos recopilados en el sitio web *La Melesca*.

Figura 4. Afiche de la Fiesta de la Vendimia de 1974

Figure 4. Wine Harvest Festival poster, 1974



Fuente/source: Fiesta de la Vendimia, 1974.

En el caso de la fiesta de 1974 (Figura 4), “Vendimia de la Patria Grande”, cuyo libreto también fue escrito por Eduardo Hualpa Acevedo y Luis Alfredo Villalba, el argumento gira en torno al hombre y su trabajo. Comienza con un llamado a la fiesta luego del fin de la jornada laboral. En este primer bloque el libreto se focaliza en el trabajo; además de considerar el esfuerzo de los hombres, reconoce poéticamente los tiempos del trabajo esclavizado.

La segunda parte del espectáculo está dividida en tres bloques: “Canto de amor a la naturaleza cuyana”, “Canto de amor a la familia del hombre” y “Canto de amor solidario”. La narración describe las bondades de la región cuyana y, según un relato periodístico, “El trabajo forja la dignidad del hombre y su libertad, pero el trabajo sin amor da frutos amargos” (Diario *Los Andes*, 1974a). Es entonces cuando comienza el segundo acto, donde se habla del amor a la familia. El tercer cuadro, que alude a la solidaridad entre los hombres, estuvo acompañado por un film, donde se utilizaron imágenes de Eva Perón acompañada por niños “expectantes y esperanzados” (Diario *Los Andes*, 1974a).

La tercera parte de la fiesta tiene una connotación política evidente. Titulado “Los frutos: la Argentina Potencia”, utiliza el eslogan del gobierno peronista del momento, mediante imágenes de “obras públicas nacionales, industrias, agricultura y servicios” (Diario *Los Andes*, 1974a). En pocas palabras, el argumento se focaliza en resaltar los logros del pueblo trabajador y solidario, las riquezas que generan y que permiten una Argentina Potencia, dispuesta a abrir puertas y ventanas y ofrecer los frutos a sus vecinos. Vale aclarar que el eslogan fue impuesto por el gobierno, según relata Villalba:

En el 74, lo de Argentina Potencia era un lema del gobierno, que lo encajaron. Era del gobierno nacional el lema. Otro nombre le habíamos puesto a esa parte [...] era el crecimiento de la Argentina dirigida a la Patria Grande. Y estaban con la cosa nacionalista e impusieron ese nombre en la fiesta. (Villalba, 2020)

El último bloque rescata la figura de José de San Martín, a quien se recuerda particularmente por sentar los fundamentos de la Patria Grande.¹⁰ Augurando un tiempo venturoso en ese abrazo generoso, cierra con una consigna: “Americanos, el año dos mil nos verá definitivamente unidos” (Fiesta de la Vendimia, 1974). Según señalan en la crítica del Diario *Los Andes*, junto con esta consigna se pudo observar “una imagen del teniente general Juan Domingo Perón y, en la base del trono se encendió un cartel con la leyenda “Todos unidos triunfaremos”” (Diario *Los Andes*, 1974b).

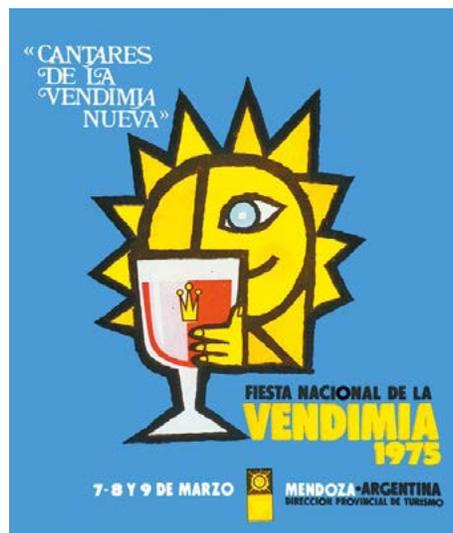
Puntualmente sobre la parte musical de esta fiesta, podemos apreciar cierta aceptación de la propuesta en el relato periodístico; se habla de una “acertada selección musical” así como también se enfatiza la composición de quince obras escritas por Francia, especialmente para este evento (Diario *Los Andes*, 1974a).

Es importante considerar que la nación, y por ende la provincia, estaba bajo un gobierno constitucional desde el año anterior. Tras la asunción a la presidencia por Héctor J. Cámpora, su renuncia y llamado a nuevas elecciones, Juan Domingo Perón asumió como presidente en octubre de 1973. A Mendoza también llegó al gobierno una fórmula del oficialismo, aunque conformada con sectores diferentes del peronismo, lo que llevó a conflictos internos que derivaron en la destitución del gobernador. Es decir, en el momento de realización de la fiesta existía un gobierno democrático, aunque inestable, luego de varios años de dictadura militar.

10 La Patria Grande es un concepto que refiere a la pertenencia común de las naciones latinoamericanas y una posible unidad política. Ligada a la referencia de los libertadores en las guerras de independencia de las colonias, la consigna es retomada por diferentes gobiernos peronistas.

Figura 5. Afiche de la Fiesta de la Vendimia de 1975

Figure 5. Wine Harvest Festival poster, 1975



Fuente/source: *La Melesca*.

De la edición de 1975 (Figura 5) debemos decir que hasta el momento contamos apenas con la reseña del Diario *Los Andes* en su edición del día posterior a la fiesta (Diario *Los Andes*, 1975: 1) y con la información disponible en el sitio web *La Melesca*, dedicado a las diferentes ediciones de la fiesta provincial.

El acto central, denominado “Cantares de la vendimia nueva”, tuvo como coautores de su guion a Eduardo Hualpa, Marcos Singer y Danilo Alberó, mientras que Hualpa fue su director general (Diario *Mendoza*, 1975: 1). La temática surge del despertar de la Madre Patria que invita a sus hijos dilectos a contar la verdadera historia de este suelo a los habitantes de un pueblo llamado “Memoria Perdida”, uniendo así el pasado y el presente. Intervienen entonces los personajes o “hijos dilectos”, que cuentan la “verdadera historia”: un pregonero primero y luego el General San Martín. Se detallan luchas internas de la Argentina en diferentes periodos y por distintos hechos históricos y sociales de nuestro país. Por ello se suceden personalidades de la historia argentina, personajes representativos de su población y las tensiones ideológicas entre ellos. Vuelve a aparecer la Madre Tierra llamando a otro de sus hijos dilectos: Juan Domingo Perón, a quien le confía el destino de la patria. Aquí menciona figuras y hechos importantes de la historia del movimiento peronista, encadenados con fragmentos de discursos de Perón. El libreto cierra con el encendido de una gran antorcha al son del “Canto de libertad”, simbolizando la destrucción de las fuerzas del mal.

Respecto a la música, la reseña menciona los diversos géneros musicales usados, algunos para referir a grupos demográficos, como el cielito o la sajuriana, y en el caso de los criollos, el gato y la huella, para una escena campestre. También la música acompañó situaciones históricas relevantes como la “Cantata del 17 de octubre” o los tangos “Yira, yira” y “Cambalache”, para referirse a la difícil tensión entre clases sociales en la década del treinta. La cueca cuyana fue usada para la representación del nacimiento de la vitivinicultura en Mendoza.

Según consta en el sitio *La Melesca*: “Nunca se efectuaron tantas críticas a una Fiesta”. No hemos podido encontrar las fuentes de tales críticas, aunque podemos inferir que fue un libreto un tanto caótico por la cantidad de temas involucrados y con fuerte contenido partidario.

En síntesis, la música de Tito Francia acompaña cada uno de los cuadros de las fiestas en las que participó como compositor, orquestador y director musical, junto a algunos temas como guitarrista solista. Ciertas piezas son composiciones orquestales que no responden a un género específico, sino que acompañan la acción o concepto del texto, y pueden asociarse a poemas sinfónicos. Algunas se titulan cantatas u oratorios, aunque no responden a los rasgos históricos característicos de estos géneros. Otras son géneros de raíz folclórica, en algunos casos realizadas con instrumentos tradicionales y en otros instrumentados para la orquesta sinfónica. La mayoría de las músicas fueron compuestas especialmente para estas fiestas aunque también se utilizaron obras creadas previamente por Francia, como su famosa “Zamba azul”. En ocasiones, cuando el guion lo requería, se utilizan otras músicas, como por ejemplo danzas tradicionales de diferentes países cuando se mencionan las corrientes inmigratorias. Es interesante señalar que en estas tres ediciones resalta la ausencia casi absoluta de temas y músicas icónicas de la fiesta, que antes señalábamos como estables dentro de su estructura, como por ejemplo: la escasa aparición de algunos grupos originarios; la amenaza del granizo; la Virgen de la Carrodilla —tanto su imagen como su canción (solo utilizada al pasar en 1975)—, y la conocida “Marcha de la Vendimia”.

Algunas conclusiones

La participación de Tito Francia, en la realización de la música para las fiestas de la vendimia, se ajusta a los libretos de las mismas, a la vez que expresa su sistema de ideas y su compromiso estético con la música y con los postulados del Nuevo Cancionero. Por un lado, manifiesta un fuerte compromiso profesional al componer casi toda la música involucrada. Por el otro, están sumamente presentes sus rasgos estilísticos propios y caracterizadores de un lenguaje renovador, tanto en la armonía como en la melodía, tal y como describimos anteriormente. Destaca su manejo de los géneros musicales; es decir, el uso de géneros emblemáticos como tonadas, cuecas y chacareras, pero también otros géneros folclóricos no tan representativos y mucha música sinfónica asociada más bien a géneros “clásicos”. Persiste un uso flexible y a veces híbrido de los géneros musicales utilizados, como el caso de los “oratorios” o de la misma definición del espectáculo de 1967: “ópera coreográfica popular”. Se reconoce, además, su participación como intérprete virtuoso de la guitarra.

Tito Francia se insertó en un grupo de artistas que se comprometieron con un planteamiento innovador y creativo para la realización de las fiestas, particularmente en los años 1967 y 1974. Tanto desde los contenidos de los guiones como desde la música que los acompaña se manifiesta una intención renovadora, una expresión de identidad que escapa a los cánones convencionales para expresar las problemáticas históricas. En este sentido, entendemos que el caso particular de las músicas compuestas para las fiestas vendimiales queda atravesado por la tensión del binomio tradición/renovación, presente asimismo en todas las producciones de los artistas del Nuevo Cancionero.

Tales fiestas quedan atravesadas por el contexto social y político del momento, tanto en dictadura como en el periodo democrático. En las fiestas de 1974 y 1975 resulta explícito, en las consignas y discursos del sector gobernante. La música de Tito Francia acompaña este ámbito en el libreto de las fiestas, con el uso de símbolos musicales políticos. En uno de los números, que inferimos pertenece a la fiesta del año 1975 dada la temática involucrada, Francia trabajó una música orquestal con ritmo de marcha, que tiene un texto que habla sobre un mundo mejor, un hombre de paz, donde “el pasado como un rayo de luz ilumina el futuro a seguir: el mundo del año 2000”. En ella se inserta un motivo musical de la “Marcha peronista”¹¹ que aparece al principio, en el transcurso y al final, lo que permitiría interpretar que ese futuro mejor está garantizado por el gobierno o la ideología justicialista. Sin embargo, vale la pena mencionar que, según Villalba, la postura de Francia respecto de la política era “ingenua”. Durante las entrevistas realizadas al libretista y cineasta, mencionó que no se involucraba en determinados aspectos: “Tito Francia era ingenuo políticamente, estaba encerrado en su música, que hacía maravillas” (Villalba, 2020).

En cuanto a la recepción de la música de Francia, podemos agregar algunas menciones, como por ejemplo una de las notas periodísticas en relación a la fiesta de 1967, que refiere al proceso de composición de la música y del compromiso de Francia. Menciona que, para la composición del “Poema sinfónico del vino” habría ido a una bodega a grabar los ruidos de las máquinas involucradas en el proceso, “base para la música politonal, que puede considerarse de gran vanguardia” (“La música”, sin datos).¹² Es interesante señalar que, en algunos artículos de la prensa local, se habla de “aprovechamiento orquestal”, “majestuosidad del coral”, “buen gusto” en la elección de la música popular, versiones “hechas con calidad” (Diario *Los Andes*, 1967a y 1967b), mientras que otros periodistas catalogan la música como “demasiado intelectualizada” y señalaron que al espectáculo “le faltó sentido de lo popular” (Diario *Clarín*, 1967: 21). También mencionan que en otras oportunidades se apeló a “músicas de moda”, que en esta oportunidad se evitaron. *Los Andes* reconoce la labor musical de Tito Francia y Sergio Hualpa en 1967, ubicándola “en un plano de ponderable calidad, que debe ser tenida en cuenta como punto de referencia” (Diario *Los Andes*, 1967b).

Por último, a partir del análisis de las fiestas de la vendimia involucradas en esta ocasión, podemos señalar que en esos años se había consolidado la presencia de los realizadores mendocinos, ya que todas las funciones principales en la creación y realización de las fiestas fueron asumidas por artistas mendocinos. Tal práctica continúa hasta nuestros días, en los que la fiesta se asume como un producto propio e identitario de un colectivo de artistas que, año a año, participa de la emblemática celebración.

11 Cuyo verdadero nombre es “Los muchachos peronistas”.

12 Tomamos esta información de un recorte facilitado por Villalba, aunque no tenemos los datos de la publicación ni hemos podido confirmarlos hasta ahora en la revisión hemerográfica realizada.

Bibliografía

- Diario Los Andes (1975). "Pasado y presente en la 'Vendimia Nueva'". *Los Andes*. Mendoza, 9 de marzo de 1975: 1.
- _____. (1974a). "Línea tradicional en el espectáculo de anoche". Diario *Los Andes*. Mendoza, 10 de marzo de 1974: 1.
- _____. (1974b). "El espectáculo vendimial". Diario *Los Andes*. Mendoza, 10 de marzo de 1974: 12.
- _____. (1967a). "Con el aporte del cine se ha innovado en el espectáculo. Sobresalió la calidad de la parte musical". Diario *Los Andes*. Mendoza, 5 de marzo de 1967: 1.
- _____. (1967b). "El espectáculo artístico". *Los Andes*. Mendoza, 5 de marzo de 1967: 14.
- _____. (1963). "Se llevará a cabo esta noche el 'Recital del Nuevo Cancionero'". *Los Andes*. Mendoza, 11 de febrero de 1963.
- Diario Clarín (1967). "'Cantos celebratorios del vino': niveles desparejos". *Clarín*. Buenos Aires, 6 de marzo de 1967: 21.
- Diario Mendoza (1975). "Cantares de Vendimia Nueva, el espectáculo del acto central de hoy. Elenco del espectáculo". *Mendoza*. Mendoza, 8 de marzo de 1975: 8.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folclore" argentino*. Córdoba, Recovecos.
- _____. (2007). "El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folclore argentino". En Mozejko, DT. y Costa, RL. (comps.). *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Homo Sapiens: 203-247.
- Fiesta de la Vendimia.-;M (1974). *Programa Oficial de Actos*. Mendoza, Gobierno de Mendoza e Imprenta Oficial.
- _____. (1967). *Programa Oficial de Actos*. Mendoza, Gobierno de Mendoza e Imprenta Oficial.
- Francia, T. (1996). "Entrevista". Mendoza, 28 de noviembre de 1996.
- García, MI. (2016). "El Nuevo Cancionero y su propuesta". En Biagini, HE. y Oviedo, G. (dirs.). *El pensamiento alternativo en la Argentina contemporánea. Tomo III. Derechos humanos, resistencia y emancipación (1960-2015)*. Buenos Aires, Biblos: 439-456.
- _____. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires, Gourmet musical.
- _____. (2006). "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza". En González, L.; Paranhos, A. y Spencer, C. (eds.). *Actas del VII Congreso IASPM-AL*. La Habana, Casa de las Américas. En <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vii-congreso/> (consultado 12/06/2021).



- _____. (1999). "Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia". En Torres, R. (ed.). *Música popular en América Latina. Actas de II Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music)*. Santiago de Chile, Rama Latinoamericana IASPM: 357-364.
- García, MI.; Bravo, N, y Greco, ME. (2014). "Testimonial del Nuevo Cancionero. Un análisis crítico de la producción discográfica como discurso social". *Revista Resonancias* 18(34): 89-110. DOI <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.6>
- García, MI. y Greco, ME. (2017). "Coplera del viento'. La presencia de Oscar Matus y del Nuevo Cancionero en el Encuentro de la Canción Protesta de 1967". *Boletín Música* 45: 25-39.
- _____. (2016). "Producciones Matus: las prácticas y discursos de Óscar Matus a través de su productora discográfica independiente". En Weber, JI. (ed.). *Actas de XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*. Buenos Aires, AAM-INM: 247-258. En http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/Actas_2016_AAM_INM.pdf (consultado 12/06/2021).
- Lacoste, P. (2004). "La vitivinicultura en Mendoza: implicancias sociales y culturales (1561-2003)". En Roig, A.; Lacoste, P. y Satlari, MC. (comps.). *Mendoza, cultura y economía*. Mendoza, Caviar Blue: 59-113.
- Lacoste, P. y Aruj, A. (2020). "Antropología, cultura y enoturismo en la Fiesta Nacional de la Vendimia (Mendoza, Argentina)". En Compés López, R. y Szolnoki, G. (eds.). *Enoturismo sostenible e innovador. Modelos de éxito alrededor del mundo*. Almería, Cajamar Caja Rural.
- Manifiesto del Nuevo Cancionero (1963). *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. En <https://academic.uprm.edu/dgonzalez/latinoamericana/Manifiesto%20fundacional%20de.pdf> (consultado 12/09/2021).
- Marchionni, F. (2008). "La vendimia peronista. Escenarios, figurantes y cosmovisiones de la fiesta durante el primer gobierno". En *I Congreso de Estudios sobre el Peronismo*. Red de Estudios sobre el Peronismo. En <http://redesperonismo.org/articulo/la-vendimia-peronista-escenarios-figurantes-y-cosmovisiones-de-la-fiesta-durante-el-primer-gobierno/> (consultado 4/10/2020).
- Mellado, V. (2018). "La Vendimia como escenificación de la política". En Bragoni, B. et al. *Vitivinicultura y celebraciones vendimiales: notas de divulgación científica del INCIHUSA*. Mendoza, INCIHUSA: 54-61.
- Morales, OG. (2018). "La vid y el color de los vendimiadores. Definiciones en torno a 'lo propio' en la literatura mendocina". En Bragoni, B. et al. *Vitivinicultura y celebraciones vendimiales: notas de divulgación científica del INCIHUSA*. Mendoza, INCIHUSA: 78-85.
- Pacheco, M. (2013). "Fiestas vendimiales". En Bosquet, D. et al. *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*. Mendoza, EDIUNC: 45-61.

- Stillger, P. (1992). *Nuevo Cancionero. Colección Hechos y personajes de Mendoza del siglo XX, Nº 8*. Mendoza, Primera Fila.
- Torres, LM. (2007). "Mendoza festeja su vino nuevo: las narrativas de la identidad regional en clave de ritual". *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia* 21(38): 104-129.
- Vejling, L. (2005). *La dirección general del acto central de la Fiesta Nacional de la Vendimia: entre la originalidad y la tradición*. Tesis de licenciatura. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Villalba, LA. "Entrevista". Mendoza, 12 de agosto de 2020.
- VV.AA. (1997). *Una dramaturgia popular mendocina. Fiesta de la Vendimia. Guiones I*. Mendoza, Culturales de Mendoza.

* * *

RECIBIDO: 19/03/2021
VERSIÓN FINAL RECIBIDA: 06/07/2021
APROBADO: 08/07/2021
PUBLICADO: 07/10/2021

