

Velo de Pítari, Yolanda M.

*Los cantos de carnaval en el valle de Santa
María*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año 2, N° 2, 1978

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

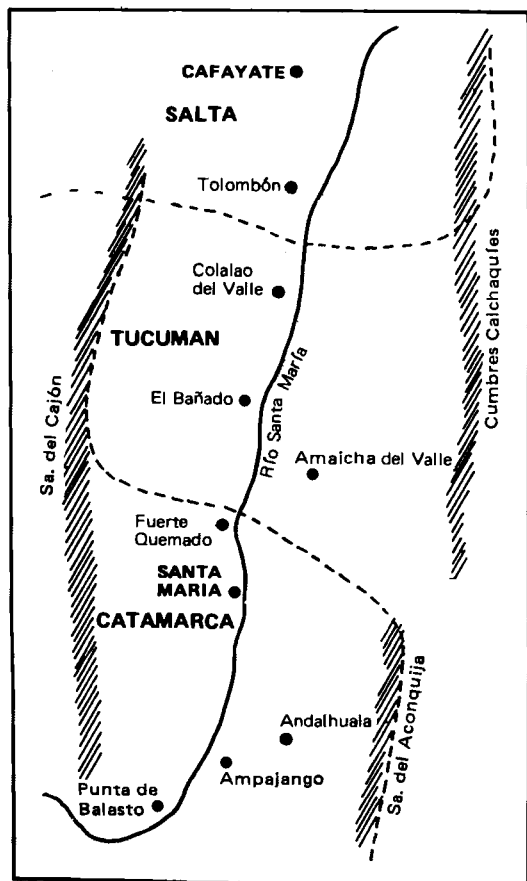
Cómo citar el documento:

Velo de Pítari, Yolanda M. “Los cantos de carnaval en el valle de Santa María” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 2(2) (1978). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=cantos-carnaval-valle-santa> [Fecha de consulta:.....]

LOS CANTOS DE CARNAVAL EN EL VALLE DE SANTA MARIA

por Yolanda M. Velo de Pítari

El Valle de Santa María o de Yocavil —zona sur de los Valles Calchaquíes— pertenece políticamente a tres provincias argentinas: Salta, Tucumán y Catamarca; son sus límites geográficos las localidades de Cafayate y Punta de Balasto y las cadenas montañosas del Cajón, del Aconquija y Calchaquíes.



Si bien presenta unidad geomorfológica, hidrográfica y climática⁽¹⁾, la relativamente baja altura de las Cumbres Calchaquíes y el Abra del Infiernillo con respecto del Aconquija (4.500, 3.200 y 5.400 metros sobre el nivel del mar, respectivamente), provoca una notable diferencia entre las zonas norte y sur del Valle: la cadena nombrada en primer término permite el paso de vientos húmedos provenientes del Atlántico; éstos, al condensarse en las Sierras del Cajón, (5.000 metros), originan lluvias estivales que posibilitan un mayor desarrollo de la agricultura en la zona norte. Existe aquí una importante industria vitivinícola, derivada del cultivo de la vid en latifundios. En el sur, minifundista, sólo se cultiva otro tipo de frutales (duraznos, membrillos, nueces) y ajíes, que permiten, a lo sumo, una industria de tipo casero.

Las especies animales autóctonas son escasas y la cría de ganado se realiza a nivel pastoril. La vegetación, de tipo estepario, presenta pocas especies arbóreas, la más importante de las cuales es el algarrobo.

Desde antes del 6000 aC., se desarrollaron en el Valle culturas cada vez más complejas⁽²⁾: a la ampajanguense, paleolítica inferior y la más antigua detectada hasta el momento en territorio argentino, sucedió la ayampitense, paleolítica superior, y, en fecha cercana al comienzo de nuestra era, varias culturas agroalfareras productoras de importantes tipos cerámicos —Ciénaga, Con-

(1) Para mayores datos ver: Alfredo Bolsi, *Estudio antropogeográfico del Valle de Santa María - Catamarca*, Resistencia, Departamento de Extensión Universitaria y Ampliación de Estudios, Universidad Nacional del Nordeste, 1957.

(2) Para cronología de las culturas y tipos cerámicos ver: Dick Edgar Ibarra-Grasso, *Argentina Indígena y Prehistoria Americana*, Buenos Aires, Tea, 1967, Tercera parte, cap. VI, Cuarta parte, Cap. VI, y Quinta parte, cap. II, V y VI.

dorhuast, Candelaria, Aguada, Andalhuala—. Hacia el año 1000 de nuestra era comienza a desarrollarse la cultura santamariana, de agricultores superiores semiurbanos, también con cerámica caracterfstica y una organización social y militar evolucionada. Mantuvo relaciones comerciales con el imperio incaico —cuya influencia es evidente en algunas piezas cerámicas— y fue probablemente la más alta cultura prehispánica desarrollada en la Argentina. En todo el Valle existen numerosos e importantes yacimientos arqueológicos que lo convierten, en este sentido, en la región más rica del país.

La penetración de los españoles se produjo a partir de 1536, provocando una reacción indígena que alcanzó su más violenta intensidad durante el siglo XVII, cuando se desencadenaron las "guerras calchaqués"⁽³⁾, finalizadas con el triunfo español. La cultura aborigen se desintegró con el "extrañamiento" de los grupos más rebeldes⁽⁴⁾, la utilización del quechua⁽⁵⁾ para la evangelización y el asentamiento de colonos españoles. En muy poco tiempo el Valle se convirtió en cómoda y pacífica vía de comunicación entre Cuyo y Oruro, el "camino del despojado"⁽⁶⁾, muy transitado por arrieros.

Cuando en el siglo XIX el país comienza su vida independiente, las nuevas ideas llegan amortiguadas, dado el aislamiento de la zona y su comunicación más fácil con Lima que con Buenos Aires; el Valle continúa su forma de vida colonial, que se va modificando muy lentamente. El proceso de cambio se aceleró en las últimas décadas de este siglo con la construcción de caminos que comunican rápidamente con las ciudades de Salta, Tucumán y Catamarca; éstos, si bien facilitan el éxodo de la población hacia zonas de mayores y mejores fuentes de trabajo, también favorecen la comercialización de los productos de la región y un mayor desarrollo de su industria⁽⁷⁾.

Salvo en la ciudad de Santa María, casi totalmente urbanizada, los festejos del carnaval⁽⁸⁾ conservan características tradicionales; éstas tienen diferentes grados de pureza, ya que se encuentran presionadas —especialmente en el pla-

no musical— por las manifestaciones de la cultura urbana que llegan a través de los modernos medios de comunicación masiva. Aunque el carnaval no se festeja de manera uniforme en todo el Valle, podemos hablar de un "carnaval tipo", describiendo las características comunes a la mayoría de las localidades visitadas.

Unos días antes del sábado de carnaval se arman las "carpas", generalmente en el patio de un bar o almacén o en algún terreno baldío. Son precarias construcciones —una enramada o un toldo— que protegerán a los participantes de los ardientes rayos del sol del verano. Allí comerán, beberán, bailarán y harán o escucharán música. Se prepara el equipo sonoro, de pilas donde no hay corriente eléctrica; el de iluminación, de querosén, gas o electricidad; el fogón para preparar las comidas: empanadas, loco, tamales y sandwiches, y las bebidas: vino, gaseosas y cerveza envasados y, en ocasiones, vino "patero" (de elaboración casera, cuya uva ha sido pisada con los pies) y aloja, bebida preparada con la vaina del algarrobo.

El sábado comienzan los festejos, que virtualmente no se interrumpirán hasta el martes. Desde las primeras horas de la tarde se reúne gente en las "carpas". Hay quienes llegan de pueblos vecinos, o bajan de los cerros, recorriendo varios kilómetros a caballo, en mula o a pie; todos están vestidos con sus mejores galas y a veces llevan cajas para acompañar el canto. Algunos, siguiendo la costumbre tradicional, tienen entre sus manos ramos de albahaca, con los que adornan también cajas y sombreros. Muy pronto comienza la música, con discos o realizada por pequeños conjuntos instrumentales, a veces improvisados. Los más comunes son los integrados por bandoneón y bombo o bandoneón, violín y bombo. La música popular moderna alterna con la folklórica, sucediéndose zambas, chacareras, escondidos, gatos, bailecitos, cumbias, boleros y cha-cha-chás. Los jóvenes bailan todo; los mayores, sólo las danzas folklóricas.

También hace su aparición otra costumbre tradicional, probablemente relacionada con anti-

(3) Los aborígenes del Valle, diaguítas, son también llamados "diaguito-calchaqués" por el nombre de uno de sus más importantes jefes durante el período de resistencia a los españoles: Juan Calchaquí.

(4) Uno de los grupos más aguerridos, los quilmes, habitantes de las Sierras del Cajón, fueron extrañados a la ribera del Río de la Plata, donde sólo el nombre de una localidad se conservó de su paso.

(5) El quechua, lengua de los Incas, era extranjero para los diaguítas; ellos hablaban la lengua cacaña, hoy totalmente extinguida, salvo en algún topónimo. Ver Ibarra Grasso, op. cit. Cuarta parte, cap. VI.

(6) Sobre los caminos al Perú ver: Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, Uni-

versidad Nacional del Tucumán, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942, Tomo I, pp. 22-23.

(7) Para más datos ver: Albert Meister, Susana Petruzzi y Elida Sonzogni, *Tradicionalismo y cambio social. Estudio de Area en el Valle de Santa María*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1963.

(8) Sobre las características de los festejos del carnaval ver: Augusto Raúl Cortazar, *El carnaval en el folklore calchaquí*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949; Isabel Aretz, *Costumbres tradicionales argentinas*, Buenos Aires, Raigal, 1954, pp. 15-27; Adam Quiroga, "Folklore Calchaquí". (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año 27, 2a. secc., T. 5, n° 1, 1929, Cap. La Chaya y Amaycha).

quísimas ceremonias propiciatorias: los juegos con agua y con harina o almidón, que se arroja o se frota en el rostro de los participantes.

De pronto, alguno de los presentes, hombre o mujer, comienza a cantar, generalmente acompañándose con una caja; poco a poco se agregan otros y se forma un coro que canta durante horas: comienzan en las primeras horas de la tarde y continúan hasta la madrugada, cuando el alcohol y el cansancio hacen que la canción pierda su texto, convertido entonces en una especie de lamento quejumbroso acompañado por los golpes de la caja, ya no tan precisos.

En coincidencia con la época de carnaval, suelen realizarse dos ceremonias de parentesco ritual⁽⁹⁾: el "topamiento" de comadres o de compadres, mediante el cual dos personas estrechan sus lazos de amistad, y la "señalada", marcación del ganado caprino cuyo ritual mezcla elementos cristianos con otros del culto a la Pachamama. En ambas tiene gran importancia la música, realizada con las mismas características que la que forma parte del carnaval.

Nos vamos a detener especialmente en el análisis de las canciones que acompañan estos festejos, tratando por separado sus rasgos textuales y musicales.

En lo que se refiere al texto, la mayoría de los cantos de todo el Valle se basan en la copla **8 abcb**, de procedencia española y netamente folclórica⁽¹⁰⁾. Cuando se le agregan estribillos, éstos se emplean de manera diferente en la zona norte que en la sur; aquí suele ser de tres versos, generalmente pentasilábicos (a veces tetra y raramente octosilábicos), siempre con rima **aba**. En una sola ocasión documentamos un estribillo de cuatro versos (**5 abcb**). En la zona norte, en cambio, los estribillos son de dos versos (**4 aa**).

La combinación copla-estribillo⁽¹¹⁾ es también diferente. En el sur es común intercalarlos de la siguiente manera:

*Aquí me pongo a cantare
Soy del tesoro
debajo de este lumbal
cómo te quiero
cómo te adoro.
de mi pecho van brotando
Soy del tesoro*

*como agua de manantial.
cómo te quiero
cómo te adoro.*

(Rufina Corregidor, Punta de Balasto, Catamarca, 1972).

El texto de esta copla es interesante por el uso de la **e** paragógica en el primer verso, costumbre común en el Valle, que tiene antecedentes en la literatura española desde antes del siglo XVIII⁽¹²⁾

La combinación más común en el norte es diferente:

*Vení, vidita, cantemos
vení, parate a mi lado
Triste lloro al
verme solo.
que si te celan conmigo
decile que soy tu hermano.
Triste lloro al
verme solo.*

(Coro de cantores, San Carlos, Salta, 1973)

Excepcionalmente, se usan pareados (**8 aa**); en la zona sur los escuchamos reemplazando a las coplas, con lo cual se logra una notable sensación de dinamismo:

*Hemos señalado el caudal
y el domingo de carnaval.
Ya hemos dado las tres vueltas
denle lugar a la puerta.
Para mí un fausto día
y que viva doña María⁽¹³⁾.*

(Lídoro Villanueva, Pajanguillo, Catamarca, 1972)

Los pareados se usan en todo el Valle cuando alguien quiere dejar de cantar. En este caso se lo llama "remate" y no se le intercalan estribillos.

La temática de los textos es variadísima, y en lo que se refiere a su origen, pueden ser improvisados especialmente para la ocasión, cuando quien canta tiene habilidad para hacerlo —es el caso del último ejemplo— o pueden pertenecer al repertorio tradicional: hemos documentado textos iguales o con variantes a los publicados por Juan Alfonso Carrizo en sus monumentales *Cancioneros*. En otras ocasiones tienen más larga historia; la copla:

Cuando se muera este pobre muchacho

(9) Sobre este tema ver: Carlos Reyes Gajardo, "Parentescos rituales en el noroeste argentino" (*Revista del Instituto de Antropología*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1958, pp. 7-16 y 33-59); José Pedro Bellomo "La señalada. Motivos de la montaña tucumana" (*Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, Año XV, Vol. XXIX, n° 177, Junio de 1944).

(10) Ver: Bruno Jacovella "Las especies literarias en verso" (*Folklore argentino*, Buenos Aires, Nova, 1959, pp. 103-120).

(11) Sobre el texto de la baguala ver: Carlos Vega, "La forma poética de la vidala" (*Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946, pp. 65-80).

(12) Ismael Moya, *Romancero*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1960, Tomo I, p. 45.

(13) Fragmento de una serie de pareados entonados durante la fase final de una "señalada", cuando se abren las puertas del corral para que las cabras huyan a los cerros. El estribillo, intercalado según la costumbre de la zona sur era: Cacharpaya/despachemos/que se vaya.

*no lo entierren en sagrado
entiérranlo en campo verde
que lo pisótie el ganado.*

(Coro de cantores, Andaluza, Catamarca, 1972).

Aunque algo deturpada, tiene antecedentes en romances españoles del siglo XVI, habiéndose documentado variantes en Colombia, México, Chile y, en la Argentina, en las provincias de Buenos Aires, Catamarca, San Luis, Córdoba y Entre Ríos(14).

También tienen gran interés los textos de origen más reciente. Por ejemplo:

*Vengan santos milagrosos
vengan santos en mi ayuda
la vista se me enturbece
y la lengua se me anuda.*

(Coro de cantores, San Carlos, Salta, 1973)

Evidentemente se trata de una adaptación de la tercera sextina del *Martín Fierro* a una nueva estrofa. Esto demuestra que se están produciendo en el Valle procesos de folklorización no concluidos: uno de los cantores (no quien propuso el texto) reconoció su origen, pero el poema es tan sentido como propio que quien lo canta introduce modificaciones(15).

Desde el punto de vista musical, las canciones entonadas durante el carnaval son bagualas, única especie del Cancionero tritónico según Carlos Vega(16). Sus melodías, cantadas al unísono y articuladas sobre tres notas (las mismas del acorde perfecto mayor del sistema europeo)(17), incluyen a veces anticipaciones, acentos, glisandos, bordaduras, portamentos,

trémolos, que enriquecen enormemente aquel sencillo esquema melódico. Esta manera de cantar que se caracteriza por no abordar directamente los sonidos básicos de la melodía se llama *kenko*(18).

También en el aspecto musical debemos diferenciar los cantos del norte de los del sur del Valle. En esta última zona se los hace de manera distinta según se acompañen o no con la caja(19). Si se los hace sin ella, se entona solamente la copla, los comienzos de frase son téticos, y el *kenko* es menor. Por ejemplo(20):



(José Ramón Soria, Amaicha del Valle, Tucumán, 1970)

Si se utiliza la caja, se entonan coplas con estribillos. Cuando un grupo de "vallistas"(21) del sur se dispone a cantar, uno de ellos propone el texto del estribillo —que ellos llaman "tonada"—; el grupo entero lo entona, emitiendo en la frase musical correspondiente a la copla, una especie de tarreo sobre la sílaba "nai" o "hai"(22)

(14) Ismael Moya, *Romancero*, Tomo II, p. 137 ss.

(15) Sobre modificaciones introducidas por el pueblo en poesías de autores cultos ver: Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y tradicional en la literatura española" (*El Romancero*, Madrid, Paez, s/f); Conferencia pronunciada el 22 jun. 1922. Sobre procesos de folklorización de algunas estrofas del *Martín Fierro*: Augusto Raúl Cortazar, " 'Martín Fierro' a la luz de la ciencia folklórica", (separata de *Logos*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n° 12, 1972).

(16) Ver clasificación de la música folklórica argentina en: Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 89-108.

(17) Sobre la problemática del origen de la trítona (influencia europea o base psico-acústica natural), ver: Cristina Alvarez y María Ester Grebe, "La trítona atacameña y sus perspectivas interculturales", (*Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Año XXVIII, n° 126-127, abril-setiembre de 1974, pp. 21-47).

(18) Según Domingo A. Bravo, *Diccionario quichua santiagueño-castellano*, Buenos Aires, Eudeba, 1975: "*ckenko*: sinuoso, serpenteado; *ckenko*

ckenko: medio sinuoso, un poco serpenteado". En este sentido está vigente en el Valle.

(19) El canto sin caja no se realiza así por falta de este instrumento. Aún teniéndolo en las manos, los copleros modifican su manera de cantar según se acompañen o no con su ritmo. En la localidad de Andaluza (Catamarca), hemos grabado coplas sin estribillo y sin acompañamiento de caja; cuando los cantores decidieron percutila anunciaron: "ahora vamos a hacer voz de caja", y variaron la manera de cantar (con estribillo).

(20) La pautaación de estas melodías sólo intenta ser una ayuda para visualizar sus características a través de elementos básicos. Muchas de sus sutilezas —especialmente cuando se realizan con mucho *kenko*— son virtualmente imposibles de transcribir. Además, se ha seguido un criterio fraseológico determinado por el texto.

(21) Nombre local de los habitantes del Valle.

(22) Isabel Aretz-Thiele, en *Música Tradicional Argentina. Tucumán. Historia y Folklore*, Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, 1946, p. 171 menciona el nombre que recibe la baguala en los valles tucumanos: *joí-joí*. Esto se debe probablemente a la sílaba con la cual se asienta la tonada.

Esto se llama "asentar la tonada":

Musical score for "asentar la tonada". It consists of six staves of music. The first staff is the vocal line with lyrics: "Ay ná. na nai na mai na ná". Below it is the cajón accompaniment. The second staff has lyrics: "Me voy por un ver". The third staff has lyrics: "Ay na na nai na mai na na". The fourth staff has lyrics: "va va va - cuer-de". The fifth staff has lyrics: "me vel-va-que-rer". The sixth staff has lyrics: "me vel-va-que-rer". The cajón accompaniment is shown as a series of rhythmic patterns with some triplets indicated by a '3' in a circle.

(23)

(Ramón Abalos, Amaicha del Valle, Tucumán, 1970)

Luego, alguno de los cantores propone los dos primeros versos de una copla con una entonación que, sin dejar de ser palabra hablada está muy cerca del canto llano, casi sobre una nota (que suele no tener entonación precisa en relación con el sistema temperado). Se canta el texto con el estribillo y luego se hace lo mismo con los dos versos restantes. Varias coplas se cantan con el mismo estribillo, "asentándose" el nuevo cuando se lo cambia, a veces luego de un remate.

Una variante en la entonación del texto se encuentra en la región catamarqueña del Valle: la

copla es comprensible cuando se la anuncia pues al cantarse su segundo y cuarto versos se convierten en una especie de lamento:

Musical score for a copla. It consists of six staves of music. The first staff has lyrics: "Al ca-bo me ha- bia jun- ta- do". The second staff has lyrics: "La Mi- na de la A- su- fra- ra". The third staff has lyrics: "con quien de- [seaba el cantar]". The fourth staff has lyrics: "A- don- de pa- da- ran los hom- bres". The fifth staff has lyrics: "yah pie day- na cor- di- lle- ra-". The sixth staff is empty. The cajón accompaniment is shown as a series of rhythmic patterns with some triplets indicated by a '3' in a circle.

(24)

(Monasterio y Escalante, Pajanguillo, Catamarca, 1972)

Las melodías documentadas en el sur del Valle pertenecen al Modo A del Cancionero tritónico (acorde en estado fundamental)⁽²⁵⁾, con comienzo de frase casi siempre anacrúsico; alternan compases binarios y ternarios con gran libertad, y la caja, ejecutada con dos palillos, acompaña con esquemas rítmicos generalmente de subdivisión binaria, percibiéndose con cierta independencia respecto de la voz. Casi todas las frases terminan en la nota tónica, que tiene una duración mayor que los otros sonidos.

En la zona norte el canto es diferente: el esquema melo-rítmico es semejante, pero con menor énfasis en la tónica que es de más corta duración y en ocasiones de afinación imprecisa. Además, hay mayor proporción de compases ternarios, no se "asienta" el estribillo (quizá porque es poco frecuente que se lo cambie)⁽²⁶⁾, y la caja, siempre presente y ejecutada con un solo palillo, marca monótona y simplemente el pulso:

(23) Sólo se transcribe la primera parte de la copla, ya que los dos versos restantes repiten casi exactamente (con las variantes lógicas de la interpretación) las características de los dos primeros.

(24) En este ejemplo (con estribillo octosilábico) no se ha pautado el acompañamiento de la caja, ejecutada de manera similar al ejemplo anterior, porque el hijo de uno de los cantores —de dos años de edad— percutea al mismo tiempo un

instrumento similar al de su padre. La grabación resultó un buen ejemplo de transmisión oral, pero rítmicamente muy confusa.

(25) Ver: Carlos Vega, *Panorama...*, pp. 115-122 y *Las canciones folklóricas argentinas*, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1965, pp. 246-262.

(26) Es posible que un grupo de copleros cante con el mismo estribillo durante todo el carnaval.

Caja
Ven-gan san tos mi-la-gro-sos
Ven-gan san tos en mi-gu-yu-da
Ra-cian ven-ge
y-mar ten-go

(Coro de cantores, San Carlos, Salta, 1973)

El límite entre estas dos maneras de cantar coincide con el geográfico entre Tucumán y Salta. En Colalao del Valle, localidad tucumana casi limítrofe, se canta con características de ambas zonas: como en el sur, se "asienta" el estribillo, generalmente de tres versos y hay un mayor interés en la fundamental del sistema, pero esta nota puede no estar perfectamente afinada; la sucesión de compases y la ejecución de la caja son como en el norte:

Caja
Ay na na nai na na
ta de-jugl po-der
Ay na na nai na nai na
Por si ama voy y
No pue-da vol-ver

(27)

(27) Aquí, también hay que destacar la entonación algo baja de la tercera del acorde (casi menor). Los hijos del informante lo hacían de la misma manera.

(Rómulo Moya, Colalao del Valle, Tucumán, 1973)

La diferencia entre la manera de cantar de los del norte y los del sur es totalmente conciente para los "vallistos". En Amaicha del Valle (Tucumán), grabamos a un informante que nos advirtió que él cantaba distinto de los habitantes de allí porque "era de otros pagos": había vivido hasta hacía muy poco en la localidad salteña de Animaná, cercana a Cafayate. Además de hacerlo con las características ya expuestas al describir las melodías de la zona norte, entonó una basada en el sistema tritónico, pero defectivo, es decir, con sólo dos notas:

Caja
En la pun-ta de-a-quel ce-rrro
Ten-guy-na me-za-la-van-do
Soy de-L Va-lle
Tal vez, lo ha-lle

(Víctor Hugo Yanez, Amaicha del Valle, Tucumán, 1970)

Si comparamos su canto con los ejemplos anteriores, veremos que él exagera la tendencia de la región norteña del Valle a restar importancia a la nota fundamental. Recordemos que en el sur la melodía se apoya con mayor insistencia en ella.

Los resultados del relevamiento efectuado en el Valle de Santa María permiten confrontar dos maneras de cantar cuyas áreas totales exceden dicho territorio: documentaciones realizadas en Cachi y Molinos (Salta) y en Andalgalá y Belén (Catamarca)(28) muestran características respectivamente similares a las del norte y el sur del Valle. Si además tenemos en cuenta los cantos y los toques instrumentales de la Puna(29), debemos considerar que en el territorio argentino las

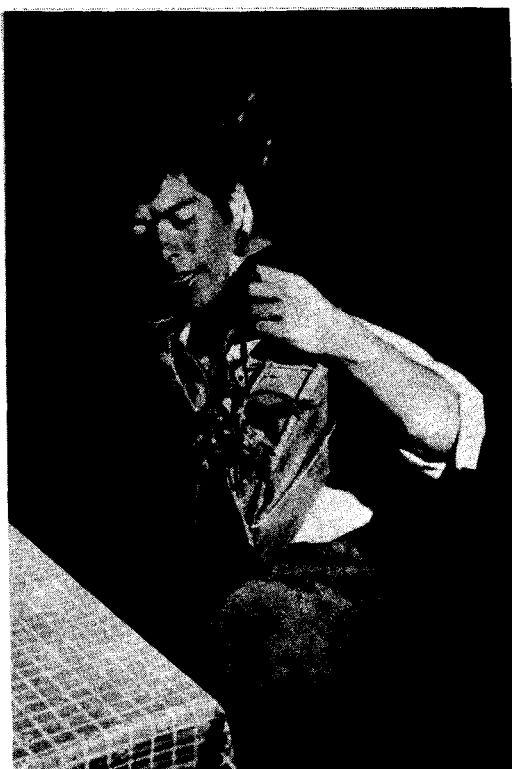
(28) En archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología.

(29) En archivos sonoros del Instituto citado y del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".

melodías pertenecientes al Cancionero tritónico se presentan con variantes. La importancia de éstas indica la necesidad de realizar un profundo análisis de las expresiones tritónicas de todo el país para determinar si las variantes son tales o se trata de diferentes especies que tienen en común el sistema tonal.

Por otra parte, se hace referencia al canto de los valles, de los cerros y de la Puna, pero nuestro trabajo demuestra que los límites físicos no coinciden necesariamente con las diferencias culturales (musicales en este caso). El gran interrogante, por el momento sin solución, reside en aclarar la razón de esas diferencias. Carlos Vega⁽³⁰⁾ considera a este cancionero como una mezcla de elementos europeos y aborígenes; debemos suponer entonces que por lo menos una de estas tradiciones aportó algún tipo de variante. Descartado el origen español de las mismas (la conquista y colonización, si bien se produjeron a través de individuos provenientes de diferentes regiones de España, no transmitieron al territorio americano características diferenciales de su suelo natal: no hubo asentamiento de gallegos en un sitio, de andaluces o valencianos en otro, etc.), ¿es necesario pensar en diferencias culturales entre los primitivos habitantes del Valle? Este es el caso en que sólo el trabajo de un equipo de investigación interdisciplinario, (arqueólogos, antropólogos, historiadores, musicólogos) tendría posibilidades de responder.

En otro orden de cosas, sería también importante determinar con claridad la función que tuvo la música en los festejos de carnaval y en las ceremonias de parentesco ritual cuando se originaron. En la actualidad, con el uso de radios y discos, hay una tendencia a la desaparición de las manifestaciones tradicionales. Sin embargo, los "vallistas" consideran que para que los feste-



Ramón Avalos durante una sesión de grabación.

jos sean tales no deben faltar cantores de coplas. Más aún, el canto —a diferencia del baile— no es considerado diversión⁽³¹⁾, aunque no haya clara noción de por qué se realiza. Probablemente estemos frente a una pérdida de un sentido originario más profundo⁽³²⁾, quizá relacionado con ritos propiciatorios, que quienes lo cultivan en la actualidad no conocen.

(30) Carlos Vega, *Panorama ...*, pp. 115-122.

(31) Un participante en una "señalada" realizada en Pajanguillo, Pcia. de Catamarca, en 1972, se negó repetidamente a bailar —pese a ser considerado muy buen bailarín— por estar de luto debido al fallecimiento de su madre. Esto no le impidió cantar acompañándose con su caja durante la ceremonia y después de ella.

(32) Sería necesario pensar en la aplicación del concepto de entropía (medida de la pérdida de caracteres distintivos) a los bienes musicales. Ver: Norbert Wiener, *Cibernética y sociedad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 9-14.