

Cámara de Landa, Enrique

La recepción de la obra de Carlos Vega

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVI, N° 26, 2012

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:

Cámara de Landa, Enrique. “La recepción de la obra de Carlos Vega” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26,26 (2012). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/recepcion-obra-carlos-vega.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE CARLOS VEGA

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA

Resumen

En la primera parte de este artículo se mencionan textos sobre aspectos de la obra de Carlos Vega publicados en revistas científicas argentinas y en similares sedes de otros países, así como trabajos de este autor reeditados con posterioridad a su muerte. En la segunda se comentan los capítulos que conformarán el libro *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, de próxima publicación, algunos de los cuales ya aparecieron en años anteriores mientras que otros han sido escritos especialmente para la ocasión.

Palabras clave: Carlos Vega, recepción, crítica musicológica.

Abstract

The first part of this article mentions some texts dealing with aspects of Carlos Vega's production, published in scientific journals in Argentina and other countries, together with some works of this author reedited after his death. The second part comments the chapters of the book in press *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, some of which had appeared before, while others have been written specially for this occasion.

Keywords: Carlos Vega, reception, musicological criticism.

* * *

Introducción¹.

A riesgo de comenzar esta intervención mencionando una obviedad, quisiera señalar que toda pretensión de tratamiento exhaustivo en relación con el tema mencionado por su título estaría abocada al fracaso, ya que no es posible medir y valorar de manera exhaustiva las repercusiones de la obra científica de Carlos Vega. Produce vértigo observar el ámbito de la recepción de la obra del fundador de la musicología en la Argentina: estudiaron, difundieron y aplicaron sus teorías y resultados muchos estudiosos y nombrarlos a todos es imposible porque sería necesario conocer toda la literatura de la disciplina en esta parte del mundo y sus ramificaciones en otras áreas geográficas. Si bien el nombre de Isabel Aretz surge en primer lugar (vinculado principalmente con sus escritos y con su tarea desde el Inidef/Fundef/Finidef), allí donde dirijamos nuestra mirada en la producción musicológica latinoamericana encontraremos a menudo referencias, comentarios, alabanzas, críticas y aplicaciones de las propuestas de Vega por parte de distintos autores (baste con un ejemplo: el de contabilizar cuántos trabajos sobre música folklórica adoptan el criterio fraseológico de Vega en sus transcripciones).

Consciente de esta vastedad oceánica, evitaré detenerme en los trabajos más conocidos o de más fácil acceso, como los que se han ido publicando en las principales revistas musicológicas de la región, y me limitaré a presentar algunos de los trabajos producidos por estudiosos que guardan relación directa con algún aspecto de este monumental legado. Muchos de estos textos conforman un libro que próximamente publicará el musicólogo y editor Leandro Donozo² y algunos han sido escritos expresamente para el mismo.

¹ Este texto es una ampliación y transformación del que leí como conferencia introductoria a la Octava Semana de la Música y la Musicología celebrada en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Agradezco a su organizadora, la doctora Diana Fernández Calvo, su amable invitación a participar en el evento. Dedico este artículo a Marita Fornaro, quien tanto en España como en Uruguay me demostró que no es necesario pertenecer oficialmente a un proyecto para producir excelente material sobre el mismo.

² CÁMARA DE LANDA, E., en prensa

Textos de y sobre Carlos Vega publicados³

La consulta de los índices de las revistas científicas argentinas permite constatar que la del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (a partir de ahora IIMCV), perteneciente a la Universidad Católica Argentina es, con gran diferencia con respecto a las demás, la que ha publicado la mayor cantidad de trabajos del fundador de la musicología argentina (quien legara su biblioteca personal a dicha institución) y de textos dedicados a su obra. El primer volumen (aparecido en 1977) cuenta con un prólogo de Pola Suárez Urtubey (p. 4-8) y está dedicado a los siguientes artículos de Carlos Vega (recientemente publicados online): “Acerca del origen de las danzas folklóricas” (p. 9-10), “La formación coreográfica del tango argentino” (p. 11-19), “El canto de los trovadores en una historia integral de la música” (p. 20-32) y parte de la correspondencia mantenida por el estudioso con Julián Ribera, ordenada, clasificada y transcrita por Delia Santana de Kiguel (p. 33-42), quien en el número siguiente (1978) se ocupa de la intercambiada con Antoine Auda, Augusto Raúl Cortazar, Ramón Menéndez Pidal, Julián Ribera y Curt Sachs (p. 49-68) y en el tercero (1979) edita más documentos del epistolario (con Antoine Auda, Julián Ribera, André Schaeffner, Andrés Segovia y Ralph Steele Boggs, p. 88-109). “La obra del Obispo Martínez Compañón” figura en el volumen segundo (p. 7-17) mientras que en el tercero se reedita “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos” (p. 4-16) y aparece lo que se denomina como segunda parte de la “Colección de música popular peruana” (p. 17-43).

Otros textos de Vega son publicados en posteriores volúmenes de la revista del IIMCV: “La música de los trovadores” (p. 5-34 del nº 6, 1985), “La música en el siglo XIII” (p. 9-22 del nº 8, 1987), “Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. I. Los sistemas de clasificación”, p. 73-139 y 19 folios sueltos del nº 10, 1989), “Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina”, p. 281-294 del mismo número) y “Juan Pedro Esnaola, „El primer gran músico argentino”” (p. 21-54 del nº 15, 1997). Carmen García Muñoz publica su “Bibliografía de Carlos Vega” en el ya mencionado número 8 (p. 145-171) y Yolanda

³En este apartado evito referirme a los textos de Vega que han sido publicados en vida del autor. Pido perdón por las omisiones en que pueda haber incurrido con referencia al resto de la producción de y sobre el estudioso de cuya publicación no haya tenido noticia.

Velo su “Carta abierta al Prof. Carlos Vega” en las páginas 3 y 4 del 12 (1992).

A partir de 2005 se incluye en esta revista la Sección Documental “Carlos Vega”, donde encontramos los siguientes trabajos: “La musicología en la argentina” (Carlos Vega, p. 114-119 del nº 19, 2005); “Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol.1). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes bibliohemerográficas” (Diana Fernández Calvo, p. 129-172 del nº 21, 2007); “Música y danzas folklóricas bonaerenses (de Carlos Vega, en la sección “Escritos del pasado” de ese volumen, p. 121-128), “Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega” (p. 129-133 del mismo número); “Dos escritos sobre Carlos Vega (1898-1966)” (de Pola Suarez Urtubey y Yolanda Velo respectivamente, p. 111-117 del nº22, 2008), más “Intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega” (p. 235-237 del nº 23, 2009), “*Agua*, microrrelatos de Carlos Vega” (Iván Marcos Pelicarić, p. 375-398 del nº 24, 2010) y “Carlos Vega, creador de música escénica para *La salamanca* de Ricardo Rojas” (Héctor Luis Goyena, p. 481-500 del nº 25, 2011).

Además, en 2005, en el ámbito de este instituto, Ana María Locatelli de Pégamo reeditó el libro de Vega *El himno nacional argentino*, (que posteriormente recibió una nueva reedición por parte de Diana Fernández Calvo y Nilda Vineis) y en 2007 Coriún Aharonián llevó a cabo la revisión y edición del libro (también de Vega) *Estudios para los orígenes del Tango Argentino*. Estos trabajos fueron publicados por EDUCA.

Por su parte, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (a partir de ahora INM) ha ido publicando y reeditando libros de su fundador: *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (primera edición como libro 1981, segunda edición 2010), *Las danzas populares argentinas* (1986)⁴, *Panorama de la música tradicional argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folklore)* (primera edición facsimilar 1998 con dos CD, segunda reedición 2010). En la revista *Música e investigación*, publicada por esta institución, encontramos los siguientes artículos dedicados a aspectos de la obra de Vega: “*La música de los incas*, un libro inédito de Carlos Vega recientemente descubierto” (Norberto Pablo Cirio en las p. 117-129 del nº 1, 1997) y “Aspectos de la modalidad en el cancionero tritónico” (Enrique Cámara en las p. 7-37 del nº 4, 1999).

⁴El INM está preparando una reedición de este libro que seguramente verá la luz durante los próximos meses.

En la *Revista Argentina de Musicología* se publican dos textos de Gerardo V. Huseby: “Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega, a 45 años de la publicación del Panorama de la música popular argentina” (Nº 3/4 -2002/2003-, p. 69-95) y “El modo frigio en la melódica criolla” (Nº 3/4 -2002/2003-, p. 97-114). En las Actas de las *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología* (publicadas en Bs As por el INM en 1988) 1988 (p.175-198). se encuentra el “Homenaje a Carlos Vega, Director-fundador del Instituto Nacional de Musicología”, de Isabel Aretz; y en las *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* (Buenos Aires, INM 1998) se incluye el artículo de Gerardo V. Huseby, “El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega, medievalista” (p. 89-98)⁵.

Consciente de no ser exhaustivo, menciono aquí otros trabajos que se ocupan del estudioso argentino: en el número 26 de los *Cuadernos de Arte de la Universidad* publicados en Granada en 1995, figura “Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana” (Enrique Cámara, p. 297-314); el uruguayo Coriún Aharonián escribió “XII. A manera de epílogo: El largo silenciamiento de Carlos Vega y Lauro Ayestarán”, publicado en la segunda edición de *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (Montevideo: Ayuí/Tacuabé, 2000, p.115-123); unos años antes -1982- Jorge Pickenhayn publicó “Carlos Vega, precursor de nuestra etnomusicología” en el nº 11 de la *Revista Nacional de Cultura*, (Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación); aún anterior es el artículo de Pola Suárez Urtubey dedicado a “Los trabajos inéditos de Carlos Vega” que publicó la *Revista musical chilena* en su número 101 (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, julio - septiembre 1967, p.66-71); de 1967 es la “Contribución a la bibliografía de Carlos Vega” que Pola Suárez Urtubey publicó en el número 101 de la *Revista musical chilena* (p.73-86); en el capítulo “Latin America” del libro *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies* editado por Helen Myers en 1993, Gerard Béhague dedicó algunas palabras a la labor de Vega (McMillan Press, p. 472-494), pero esta última referencia ya pertenece a la literatura que se ocupa muy tangencialmente de su obra, por lo cual pasaré a la segunda parte de este texto, en el que comentaré algunos aspectos de los capítulos que integran el libro que me propusiera compilar Leandro Donozo.

⁵ Todas estas referencias no figuran en la bibliografía final del presente artículo y por eso incluyo aquí los datos que permitan ubicar dichos textos.

Textos de futura publicación o reedición

El volumen en cuestión recibe el título de *Estudios sobre la obra de Carlos Vega* y, si bien surgió de la propuesta de realizar una antología de textos ya publicados sobre el tema y de difícil acceso, fue recibiendo los aportes de musicólogos argentinos (y uno uruguayo) que en algunos casos revisaron sus trabajos anteriores y en otros –la mayoría- escribieron otros artículos nuevos, lo cual enriqueció el programa inicial. Anticipo algunos de los contenidos de este libro con la esperanza de no traicionar intenciones comunicativas y de favorecer la difusión de una síntesis previa que anticipe ideas allí desarrolladas e incluso permita excusar la ausencia de una introducción extensa en un volumen que cuenta con un alto número de páginas.

Gerardo Huseby: “El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega, medievalista”⁶

Desde la experiencia adquirida a lo largo de sus estudios e investigaciones en la Universidad de Stanford, que dieron como resultado la realización de una tesis doctoral sobre la música de las Cantigas de Santa María, Gerardo Huseby comienza una revisión de los cancioneros establecidos cuarenta y cinco años antes en el *Panorama de la música popular argentina* por quien fuera su maestro. Tras aclarar que en este “Primer acercamiento al tema” sólo se ocupará de aspectos tonales de los cancioneros heptafónicos, Huseby presenta una resumida actualización del concepto de modo -que supera la homologación con el de escala- de acuerdo con propuestas de la musicología “de las últimas décadas” (*finalis*, *tenor*, especies de quinta y cuarta constituyentes, determinadas configuraciones interválicas y fórmulas melódicas), así como del funcionamiento de la transposición modal y las posibilidades de ámbito melódico, el proceso que conduce desde el sistema octomodal al tonal mayor-menor y la existencia de otros modos “tal vez populares y orales, posiblemente antiguos”; para luego sugerir la hipótesis de una similitud entre los panoramas español y americano en materia de coexistencia entre “antiguas estructuras modales de origen medieval, de estructuras

⁶ La breve introducción a los tres trabajos de Huseby incluidos en el libro es obra de Melanie Plesch.

claramente tonales y de híbridos”⁷. A través de la consideración analítica de la estructura melódica de abundantes ejemplos tomados del repertorio gregoriano y de cancioneros ibéricos y argentinos, el autor intenta ilustrar la pervivencia en ambos continentes de estructuras melódicas modales de origen medieval (en particular, del sistema octomodal), lo cual le permite corregir algunas afirmaciones de Vega sobre el tema. Ante una muestra de prudencia por parte de éste (que prefiere permanecer “frente al misterio” en materia de influencia musical de la Antigüedad griega sobre España y de ésta sobre la música argentina⁸), Huseby afirma que “no existe enigma ni misterio alguno, ni tampoco ninguna relación greco-argentina a través de España”. También rebate la eventual existencia del cancionero platense y corrige la caracterización del denominado “pseudolidio menor” quitando el prefijo al primer vocablo e interpretando las melodías analizadas a partir de la superposición de los modos lidio y dórico. La posibilidad de que el repertorio gregoriano pudiera compartir el sistema octomodal “con buena parte de la música popular española y criolla” le permite rebatir la declarada ausencia de analogía entre los cancioneros español y criollo en materia de estructura interna preconizada por Vega⁹; en cambio, acepta la existencia de dicha disimilitud en lo relativo al carácter¹⁰.

Gerardo Huseby: “Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega, a 45 años de la publicación del Panorama de la música popular argentina”

Este trabajo de demostración de su tesis acerca de la existencia de un sustrato modal medieval en la música criolla tradicional de su siglo es proseguido por Huseby un año después con otro texto también destinado a ser leído en las Jornadas de la Asociación Argentina de Musicología y dedicado a analizar el comportamiento de melodías del folklore argentino en las que detecta la existencia del modo de mi o frigio (no menciona, probablemente por obvia, la histórica confusión terminológica). Esta vez

⁷ Por encontrarse el libro en prensa he decidido no incluir los números de página de las citas literales que presento en esta presentación.

⁸ VEGA, C., 1944: 218.

⁹ VEGA, C., 1944: 325.

¹⁰ En coherencia con mi función de recopilador de los textos del libro, intento, en la medida de lo posible, emitir juicios críticos sobre los mismos y me limito a presentar algunos de sus contenidos y criterios generales.

las fuentes analizadas proceden del canto llano, las Cantigas de Santa María, cancioneros españoles de los siglos XV y XVI y transcripciones de piezas de la tradición española que él denomina “popular”. Ante el peligro de ser considerado parcial o tendencioso por ignorar las teorías arabistas de Julián Ribera (al parecer, el hecho de que éste armonizara algunas de las monodias estudiadas oscureció el reconocimiento de sus intuiciones y tentativas de demostración en materia de influencia árabe), Huseby afirma que no cae en la tentación de asociar algunas variantes melódicas de este modo (especialmente el mayor, que estudiosos como Miguel Manzano denominan “mayorizado”¹¹) por no estar capacitado para abordarla. También adhiere a las consideraciones de Isabel Aretz acerca de las transformaciones melódicas operadas en piezas argentinas a raíz de la incorporación de la guitarra y sus armonías tonales (un proceso no demasiado distinto del que se opera en el campo del pentatónico, que él expresamente decide no afrontar¹²). Una vez más, similitudes a nivel estructural son evidenciadas en melodías de los repertorios considerados para alcanzar conclusiones que refuerzan la hipótesis demostrada en el anterior texto, de 1989 (este es de 1990, si bien ambos serían publicados doce años más tarde).

Gerardo V. Huseby: “El modo frigio en la melódica criolla”

En las Jornadas del INM y Conferencia de la AAM de 1994 leyó Huseby un tercer texto (que se publicaría posteriormente), en el que dirige una dura crítica a la teoría medievalista de Vega, en particular a su método de reconstrucción rítmica basado en la presunción acerca de la existencia de fórmulas acompañantes similares a las de las danzas de pareja que Europa exportaría a América muchos siglos más tarde. Más allá del reconocimiento de que Vega fuera el primero en llamar la atención sobre la existencia de rasgos comunes entre la canción medieval y repertorios americanos posteriores, Huseby denuncia como vicio de método una suerte de circularidad en la argumentación que parte de la aplicación del sistema fraseológico a muestras de los dos repertorios cuya relación directa Vega deseaba probar para arribar a la afirmación de la validez de su versión de los manuscritos medievales. El marco teórico elaborado por él mismo

¹¹ Menciono aquí esta denominación, si bien es muy probable que Huseby no haya tomado contacto con la producción de Manzano.

¹² Sobre este tema, ver CÁMARA DE LANDA, E., 1995.

habría “actuado como filtro de la realidad, permitiéndole ver y aceptar sólo aquello que no entraba en conflicto con el mismo” -un peligro frecuente en la investigación científica, según la epistemóloga Lores Arnaiz citada por Huseby- y llevándolo a aplicar a piezas de música medieval “rasgos propios de repertorios posteriores”. Este y otros aspectos de la crítica que cierra la trilogía de textos de Huseby sobre los análisis melódicos de Vega están condensados con contundencia en el párrafo final del artículo, sin merma del reconocimiento, por parte de su autor, de los innegables méritos del fundador de la musicología argentina.

Irma Ruiz: *Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica*

Irma Ruiz, quien en 1985 se refirió a la obra de Vega en el artículo “Etnomusicología” (publicado por la Sociedad Científica Argentina, en el vol X de la *Evolución de las ciencias en la Argentina*) y que en 1998 publicó “Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento” (*Cuadernos de Música Iberoamericana* 6, p. 7-16), escribe para el volumen propuesto por Donozo este texto que comienza con una llamada a tener en cuenta la diferencia de contextos entre el período de actividad de Vega y el tiempo presente (por ejemplo, en materia de relación entre disciplinas: la frecuente intención de establecer límites y fronteras de entonces contrasta con las búsquedas actuales de integraciones y fusiones entre ramas del saber). El trabajo está estructurado en cuatro partes, dedicadas respectivamente a la consideración crítica de algunas definiciones establecidas y/o manejadas por Vega que evidenciaron sus orientaciones teórico-metodológicas, a su uso y aplicación del concepto de supervivencias, a las posturas teóricas que subyacen en sus principales textos y a proponer una serie de reflexiones sobre los distintos asuntos tratados. La primera de estas cuestiones es abordada a partir de los condicionantes procedentes de las aparentemente antagónicas corrientes evolucionista y difusionista (Ruiz señala algunas de sus convergencias), de la teoría del descenso cultural y de las críticas al funcionalismo (dirigidas por Vega principalmente a la lista de rasgos del hecho folklórico propuesta por A. R. Cortazar). Por debajo del tantas veces señalado antagonismo entre estos dos estudiosos, Ruiz detecta una similitud de objetivos: la construcción del propio objeto de estudio. En la segunda parte, Edward Burnett Tylor, Marvin Harris, Claude Lévi-Strauss y Ernest

Gellner son algunos de los antropólogos citados por la autora en su meticulosa y crítica revisión del concepto de supervivencias que, como es por todos sabido, fuera central para la delimitación del campo del folklore considerado por Vega como ciencia histórica y que estimuló su tarea hermenéutica en todo momento (una de las coherencias que rescata Ruiz, quien de ninguna manera se limita a señalar contradicciones o debilidades en el pensamiento del estudioso, incluso cuando disiente con algunas de sus manifestaciones, como en el hecho de haber considerado éste el contexto histórico desdeñando el social).

La tercera parte del artículo revisa y actualiza un trabajo precedente de la autora y constituye una útil introducción crítica a los principales libros etnomusicológicos publicados por Vega, si bien no se pretende alcanzar una exhaustividad que excedería los límites de un texto de este tipo. Su reprobación hacia quienes repitieron acríticamente algunos errores bastante evidentes –si bien tal vez no demasiado substanciales- de los principios de transcripción del estudioso se enmarca en la actitud de vigilancia y control de la coherencia que es de esperar en trabajos de alto nivel (coherencia, repito, que en otros casos es señalada). No faltan ironías ni juicios de valor (rasgos frecuentes también en los trabajos sometidos a revisión), pero tampoco está ausente el reconocimiento de la escasez –o incluso carencia- de fuentes que impuso a Vega límites al estudio de determinados géneros (las canciones, por ejemplo) o la revisión de posiciones que Ruiz mantuviera en el pasado sobre el estudioso (en algún caso, la crítica deja de ser “suavizada” por consideraciones atenuantes para presentarse aún con más evidencia, así como también por momentos emerge el contexto científico en determinados puntos para comprender –aunque no justificar- determinadas carencias disciplinares).

Otro aspecto contextual (esta vez el de la “disparidad de objetivos entre [estudiosos] estadounidenses y latinoamericanos”) es señalado en el amplio *excursus* con el que comienza la última parte del artículo, que recorre las consideraciones de Richard Bauman y Charles Briggs en materia de lo que lo que Bascom denominara *verbal art* para conducir al planteamiento de una carencia dolorosa de disciplinas como el folklore o la etnomusicología de la primera mitad del siglo XX: el haber ignorado la existencia de los protagonistas de las culturas estudiadas –dicho brutalmente: la gente- en cuanto fuente principal del conocimiento de las mismas (sin duda la autora conoce la existencia de felices excepciones que le permitirían matizar esta afirmación pero que no cambiarían el fondo de la misma). La frase que cierra el texto de Ruiz (“conceder o no capacidad creativa al pueblo que se

estudia, es una cuestión ideológica”) me recuerda otra excepción: lo que escribiera Vega sobre lo que creyó ser una ausencia de norma y forma en la ejecución del clarinete idioglota que denominó *erkencho*: “improvisan los músicos, a veces con apariencia de embriaguez creadora”¹³. Si hubiera eliminado la palabra “apariencia” habría dejado la puerta abierta a un reconocimiento de capacidades creativas que tal vez intuyó (consideración ésta que no modifica las que cierran el artículo considerado aquí).

Héctor Luis Goyena: “La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor”

Una faceta de Vega poco tenida en cuenta por la posteridad –tal vez porque en ella los aportes fueron inferiores en repercusión o calidad a los conocidos por todos- es su producción como compositor y arreglador de música para el teatro y el cinematógrafo, aspecto al que dedica Héctor Goyena un artículo denso en referencias tomadas de fuentes hemerográficas del tipo de las que he mencionado en esta introducción. A partir de un marco teórico integrado por conceptos de Patrice Pavis, Theodor Adorno, Hanns Eisler y Michel Chion, Goyena recorre este aspecto creativo de Vega que, por las fuentes utilizadas y la destinación de las obras, nos permitiría enmarcarlo hoy en uno de los dominios de la etnomusicología aplicada (no en el político o de compromiso social, más evidente en la actual producción de la disciplina, sino en otro bastante más antiguo y del que se ha afirmado que explotaba sólo una de las posibles repercusiones de esta rama de la investigación musical).

La abundante documentación conservada en el archivo del IIMCV permite a Goyena recorrer buena parte de la recepción inicial que obtuvieron los libros de poesías *Hombre y Campo* y el de micro-narraciones *Agua* (otros trabajos literarios, como algunas piezas teatrales, son mencionados aunque no parece que hayan conocido estreno alguno). De los números musicales compuestos por Vega para obras teatrales como *Madame Bovary* (de Jaan Ralnay a partir de Gustave Flaubert), *La Salamanca* (de Ricardo Rojas) o *El amor del sendero* (de Federico Mertens) se señala la procedencia (materiales grabados por Vega durante el transcurso de viajes de campo, generalmente elaborados por él para la ocasión), algunos rasgos musicales y circunstancias del estreno y juicios

¹³ VEGA; C., 1946: 237.

emitidos por la crítica y publicados en distintos periódicos, además de sugerir posibilidades relacionadas con la reconstrucción de aspectos incompletos –como la instrumentación utilizada durante la *performance*- a partir del cruce de fuentes (bosquejos musicales y comentarios escritos tanto por el autor como por la misma prensa) y evaluar la eventual eficacia escénica de los materiales creados. La consulta de carteleras de espectáculos teatrales de los periódicos permite a Goyena confirmar o negar las sedes y fechas de representación de las obras.

Además de señalar otras facetas creativas de Vega (como la de la redacción de un argumento para el ballet *Supay*, estrenado en el Teatro Colón en 1952), en el artículo se pasa revista a su producción musical para el cine (tres películas hoy perdidas: *La carga de los valientes*, *Tierras hechizadas* y *Alma liberada*), de las que se reconstruye el contexto de realización, producción, proyección y recepción a partir de numerosas referencias tomadas de distintas fuentes (algunas de las cuales contienen un material rico en informaciones de contexto). Varios apéndices documentales aumentan dicha riqueza de datos y su inclusión se ve justificada por tratarse –repito- de un área prácticamente inexplorada con anterioridad a este trabajo.

Diana Fernández Calvo: “El „Maestro“ Carlos Vega”

Formador de docentes, impulsor de proyectos de investigación, gestor de Institutos y carreras, metodólogo innovador y formador de investigadores.

Otro texto que utiliza abundante documentación depositada en el Archivo del IIMCV es el de su actual directora, Diana Fernández Calvo, quien también aborda una faceta de Vega poco explorada hasta hoy: su actividad docente y de gestión en distintos niveles e instituciones. La simbiosis entre las tareas dedicadas por el estudioso a la enseñanza y a la investigación motiva la conveniencia de abordar la observación de la primera respetando sus relaciones con la segunda, lo cual permite al lector integrar el conocimiento que se le proporciona en este trabajo sin perder de vista la perspectiva holística que se dirige sobre una personalidad tan influyente en los medios académicos y científicos vinculados con la empresa musicológica. Esta simbiosis es –o debería ser- un objetivo perseguido en cualquier rama del saber y, puesto que en el presente caso se manifiesta a través de numerosas iniciativas reflejadas en documentos

escritos por Vega o dirigidos a él a lo largo de su actividad laboral, el capítulo llena un vacío en el conocimiento del personaje y de su influencia sobre varias generaciones de investigadores (fenómeno que está lejos de concluirse y al que contribuye el libro cuyo contenido estoy mencionando como producto de dicha influencia y a la vez propulsor de un proceso de retroalimentación disciplinar, lo cual se inscribe en la necesidad de renovación y crecimiento científicos basados en la crítica constructiva).

De manera similar a lo que sucede con los denominados “etnotextos”, son las voces de Vega y de aquellos con quienes mantuvo relaciones epistolares quienes nos revelan detalles de las circunstancias y dinámicas vinculadas con la pasión del docente y el saber hacer del gestor. A través del conocimiento de una serie de estrategias y evaluaciones, programas y reflexiones, se revelan aspectos humanos e institucionales de un ámbito temático que constituye un capítulo en la historia de la educación local y que refleja modelos epistemológicos y metodológicos cuya consideración mantiene valor heurístico aún hoy. La abundancia de citas de procedencia epistolar confiere a este trabajo un carácter predominantemente documental (lo cual no excluye la percepción de los criterios con que se ha efectuado la selección y el ordenamiento de los materiales ni la presencia de observaciones de tipo valorativo realizadas por la autora).

Coriún Aharonián: “Carlos Vega y el estudio de la música popular”

El artículo de Coriún Aharonián sobre el famoso texto en el que Vega presentó a la comunidad científica su concepto de mesomúsica es lo suficientemente conocido como para comentarlo aquí detalladamente. Fue publicado en varias ocasiones y en distintos idiomas¹⁴. Para el libro que

¹⁴Aharonian, Coriún, “A Latin American approach in a pioneering essay”. El trabajo se publicó en inglés (*Popular Music Perspectives*, N° 2, Göteborg/Exeter/Ottawa/Reggio Emilia, 1985), italiano (Franco Fabbri, compilador: *Whatis popular music?*, Unicopli, Milano, 1985, en traducción de Leonardo Croatto) y alemán (Günter Mayer, compilador: *Aufsätze zur Populären Musik. Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität*, Berlin, 1991, en traducción del propio G. Mayer). El texto mencionado aquí se basa en la versión castellana realizada entre enero y marzo de 1997 y publicada en la *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997, ampliada con citas del artículo “Apuntes acerca de la mesomúsica” escrito en 1967 y publicado en la revista *Prólogo*, N° 2/3, Montevideo, I/VII-1969.

editaré Gourmet, Aharonián retocó su texto con la intención de adaptarlo a la situación actual (dando cuenta, por ejemplo, de la publicación del libro de Vega sobre los orígenes del tango que él mismo editó). Además de relatar algunas circunstancias del alumbramiento y difusión inicial de este trabajo y destacar su importancia a la luz del contexto científico y académico de la época (basándose en experiencias como los congresos que dieron origen a la constitución de la IASPM o las valoraciones del escrito por parte de Gilbert Chase y Bruno Nettl), el autor uruguayo cita abundantemente a Lauro Ayestarán en relación con la propuesta de Vega, dando espacio en su texto al diálogo entre ambos estudiosos (lo cual enriquece nuestro conocimiento de ese mismo contexto, que es abordado con mirada crítica para valorar incomprendimientos o carencias que hoy nos parecen poco justificables; es el caso de las líneas mayoritarias de orientación de los estudios durante los años 60 sobre literatura, plástica, danza, teatro y música).

Mayor espacio es dedicado a resaltar los principales aportes del artículo de Vega (cito epígrafes): “la proclama de la necesidad de estudiar un enorme terreno de creación y consumo musicales, negado hasta entonces por la musicología”; “la definición del terreno a ser estudiado” (aquí se señala una propuesta diferente de Ayestarán en materia de identificación entre las dicotomías culto-folklórico y rural-urbano y la postura de ambos –entre peyorativa y paternalista, se escribe- frente a las llamadas músicas “primitivas”); “el establecimiento de una base de estudio seria” y “la propuesta de un término científicamente válido” (del que se apuntan dificultades –como el verticalismo implícito en el prefijo “meso”- y ventajas –con respecto, por ejemplo, al controvertido término “Popular”-).

Aharonián identifica en este texto el reconocimiento implícito de “la existencia paralela de dos lenguajes musicales [en el] ámbito de influencia de la cultura europea occidental burguesa: el de la música culta o artística y el de la mesomúsica” (compartido este último con la folklórica); y apela a distintos ejemplos de hechos y personajes musicales para referirse a las complejas relaciones entre estos dos ámbitos (la voz de Ayestarán emerge también aquí y es seguida por una serie de preguntas de índole metodológica formuladas por Aharonián). Con similar intención didáctica éste recurre, en párrafos anteriores, a un listado de materiales fonográficos que permitirían valorar y discutir el alcance de los repertorios y géneros que Vega propuso incluir en el campo de la mesomúsica. También reconoce carácter heurístico a la problemática asociación entre música culta y vanguardia por un lado y mesomúsica y comportamiento conservador por

el otro, así como a la dimensión histórica de amplio espectro, ofrecida por Vega en el estudio de ésta. Tengo que reconocer, por último, que la interpretación que Aharonián propone de las reflexiones de Vega acerca de “la enorme importancia social, económica y política de la música popular, y su relación con los centros de poder” me ha traído a la memoria antiguas discusiones mantenidas con colegas que condenaban sin remisión el verticalismo explícito “superior-inferior” que la mesomúsica atravesaría de manera diagonal, ya que, más allá del rechazo inicial que me producía la posibilidad de interpretar de manera literal –es decir, axiológica- esta dualidad, entendía que designa un fenómeno tantas veces reconocido y denunciado: el de las asimetrías económicas y de poder.

Coriún Aharonián: “Carlos Vega visto desde la otra orilla”

Un tono bastante más polémico –por otra parte bastante frecuente en el autor- es el breve texto “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, en el que Aharonián presenta fragmentos de correspondencia epistolar entre Vega y Ayestarán para referirse a algunos rasgos de la relación entre ambos que no se circunscribe al ámbito profesional o académico (llega a incluir algún “dibujito” enviado por el argentino al uruguayo para bromear sobre su prolífica descendencia) ni a sus eventuales concordancias de postura u opinión. En dos epígrafes complementarios del artículo (“las agresiones a Vega” y “las agresiones de Vega”) emergen aspectos conflictivos de las relaciones entre éste y Francisco Curt Lange e Isabel Aretz (siempre a partir de fuentes epistolares), mientras que en otro relativo a su trato –o ausencia de trato- con los políticos se perfila su situación con el peronismo y su postura hacia el comunismo (el apoyo de Ricardo Rojas está también presente aquí). A los breves comentarios dedicados a la ausencia de producción de Vega sobre la música culta de los últimos siglos sigue un apartado más extenso –como no podía ser de otra forma- sobre los méritos de su trabajo sobre los orígenes del tango (destinado a ser ampliamente discutido, nos advierte Aharonián, además de llamarnos a considerarlo a la luz del momento histórico de su redacción y de confesar la aparentemente contradictoria coexistencia de su discrepancia con buena parte de los contenidos del libro y de su admiración por los méritos científicos de su autor). Un aspecto no menor de este breve artículo es que está enmarcado en un comienzo en el que Aharonián denuncia lo que considera una actitud de reiterada negación de Vega –suponemos que se refiere a su obra- por

parte de los estudiosos argentinos y un final en el que insiste sobre el significado suicida que tendría este olvido –que califica de silenciamiento producido desde dentro de la comunidad- de –aquí sí especifica- los aportes de Vega al saber comunitario.

Pablo Kohan: “Carlos Vega y los orígenes del tango”

Para el libro propuesto por Donozo, Pablo Kohan –quien precedentemente había trabajado sobre los manuscritos de Vega relativos al tango que acabo de mencionar y había incluso publicado un texto relativo al tema, escribió un nuevo artículo -titulado “Carlos Vega y los orígenes del tango”- en el que retoma la temática del anterior pero incorpora una serie de consideraciones y reflexiones que lo actualizan. Entre otras ideas, Kohan sugiere que, si bien Vega fue pionero en el tratamiento de lo que aún no se denominaba música popular urbana ni ocupaba casi espacio en los estudios musicológicos, su enfoque historicista predominó sobre el etnográfico, lo cual motivó el que, más allá de un breve trabajo sobre el tango incluido en su libro sobre danzas y canciones argentinas de 1936, no se ocupara de este género hasta que el mismo comenzó a declinar en el panorama porteño, durante los años cincuenta (el mayor tiempo transcurrido desde el origen del tango hasta esa década también es señalado como factor que habría facilitado su estudio). En relación con este considerando, Kohan coincide con Irma Ruiz en citar la siguiente frase de Vega: “De lo que ocurre hoy se ocuparán mañana”. Además, atribuye las -al parecer- escasas diferencias detectadas entre sus interpretaciones y las de Aharonian al probable hecho de que éste haya tenido acceso a algunos documentos no consultados por él, pero reconoce que el libro revisado por su colega uruguayo constituye “la fuente a consultar sobre los pensamientos, las teorías y las hipótesis de Vega con respecto a los orígenes del tango”, lo cual no le impide incluir algunos comentarios relativos a determinados contenidos de cada una de las cuatro partes de este trabajo.

A través de una contundente serie de consideraciones críticas dirigidas a la teoría hispanista sobre el origen del tango, Kohan presenta sus objeciones a la postura de Vega en materia de procedencia de los bienes culturales del país, postura que, además de provocar lo que califica como desamericanización y desafricanización del tango al apelar a los denominados por éste “regios repertorios medievales” y su migración hacia América (sin aportar datos o pruebas testimoniales), habría motivado

errores hermenéuticos tales como el negar “influencia al medio geográfico y sociocultural y resta[r] cualquier importancia o trascendencia a las modificaciones que los „campesinos“ pudieren haber introducido” (o bien a denominarlas deturpaciones, “término ciertamente peyorativo, enojoso e irritante”), así como a ignorar “cualquier tipo de aporte a la génesis del tango” por parte de los sectores marginales de Buenos Aires, lo cual habría dejado “al ensayo en una posición endeble, controversial e inconsistente”. En la insistencia de Vega en señalar la coreografía de la nueva danza como elemento preponderante sobre los demás, Kohan advierte la presencia de “una opinión muy arriesgada sobre la escasez o ausencia de valores musicales del tango”.

Estas duras afirmaciones son fundamentadas por medio de una tarea de deconstrucción de las estrategias implementadas por Vega para demostrar la procedencia exclusivamente española del tango; deconstrucción cuyos detalles no es posible detallar aquí y que se apoya también en alguna publicación posterior, principalmente los textos que acompañan a la *Antología del tango rioplatense* (por cierto, otro trabajo en el que algunos aspectos de la obra de Vega son sometidos a consideración crítica en este texto). Otros detalles (como el no haber mencionado los aportes de Uruguay a la génesis del tango) son de menor envergadura y el autor les concede también importancia marginal. Parece indudable que Kohan se permite arremeter de tal modo contra estereotipos formulados por Vega no sólo porque cuenta con competencias y conocimientos que se lo permiten y porque se arma de herramientas pertinentes para hacerlo, sino también porque el trabajo que somete a crítica es lo suficientemente potente como para recibir revisiones de este tipo. El mismo Kohan recuerda que se trata del “musicólogo argentino más prolífico y más relevante de la historia” y reconoce que “su trabajo es ciclópeo, excelentemente bien escrito y digno de los mayores elogios”, además de merecer un espacio en cuanto “representativo de un tipo de pensamiento que tuvo lugar en la Argentina”.

Pola Suárez Urtubey: “CARLOS VEGA, HOY Y AQUÍ: destino de pionero”

Con una capacidad de síntesis deudora tanto de su vasta experiencia musicológica como de la premura con la que se le solicitó el texto, Pola Suárez Urtubey (a quien debo pedir especialmente disculpas por haber sido el agente de tanta urgencia, sin saber que aún pasaría bastante tiempo antes

de que el libro entrara en galeradas) expresa lo que muchos hubiéramos querido ser capaces de manifestar (o, al menos, de hacerlo con ese nivel de propiedad): lo que significó la obra de Vega para la ciencia y lo que le debe la posteridad; todo ello a través de un breve perfil en el que se refleja el reconocimiento –madurado y aquilatado por el paso del tiempo- de la profunda huella trazada por la sabiduría del maestro en la formación de sus discípulos. Pero si la longitud de este trabajo constituye una excepción en el conjunto de capítulos del libro, la valoración coincide con la de prácticamente todos los otros autores, ya que, incluso aquellos que desarrollan con mayor detalle o contundencia sus críticas a aspectos puntuales de las teorías elaboradas por Vega, concluyen reconociendo sus méritos –que por este motivo se convierten en innegables- y agradeciendo su ciclópea tarea y sus inmensos aportes.

Enrique Cámara: “De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica”

Si los textos de Illari y Ruiz mencionan la fraseología de Vega recordando la conceptualización básica de la que parte, el de Cámara retoma este asunto para sintetizar la propuesta del estudioso, señalar sus ventajas didácticas y sugerir una revisión del concepto de frase que lo aproxime más a la perspectiva *emic* al tener en cuenta algunas expresiones de los cantores de coplas y bagualas que aluden a cuestiones formales. Tanto ésta como las siguientes propuestas del artículo proceden de textos anteriores en los que se revisan otras problemáticas vinculadas a la construcción musical (me refiero a la existencia de procedimientos generadores de forma en la toques y puntos de erchencho y erke y a la triple articulación de estructuras –musical, literaria y coreográfica- propia de las danzas amatorias), así como al análisis melódico (es el caso de la modalidad en el denominado cancionero tritónico, donde propongo considerar las fórmulas presentes en sus expresiones cantadas, o el de la conformación de sonidos del pseudolidio menor¹⁵) y a la transcripción (la de la huella presentada por Ventura Lynch en 1883 y ásperamente criticada por Vega muchas décadas después sobre la base de una interpretación de un error que, desde mi punto de vista, es igualmente errónea, lo cual me

¹⁵ Utilizo aquí las denominaciones propuestas por él, que también he sometido a discusión en otros trabajos

permite recordar que la prudencia en el lenguaje utilizado para comentar presuntos defectos ajenos puede ser, además de un rasgo de cortesía, una defensa ante eventuales equivocaciones propias).

Bernardo Illari: “Vega: nacionalismos y (a)política”

Un tema particularmente delicado es el que afronta Bernardo Illari: el de las posturas políticas de Vega (o, dicho de una manera más general, el de sus vinculaciones con este aspecto de su dimensión ideacional). Para analizar lo que considera como sistemático escamoteo del componente político por parte del autor sin caer en una de las dos posiciones extremas que advierte en la exégesis del estudioso (aceptación servil o rechazo absoluto), Illari intenta abordar el tema desde una perspectiva dialéctica que conduzca a un “diálogo crítico pero constructivo”. Desde una toma de conciencia de los malentendidos que pueden generar en los lectores algunas limitaciones semánticas en el uso de algunos vocablos por parte de su objeto de estudio (“superior”, “inferior”, “supervivencia” o “frase musical”) y con la intención de deconstruir la relación de Vega con lo político (en sus dos sentidos -amplio y restringido-), Illari escudriña las manifestaciones del nacionalismo cultural en la Argentina de la época; especialmente las que parten del apelo a la existencia de un sentimiento patriótico dirigido hacia la nación moderna (entendida ésta como resultante de “actos volitivos realizados por quienes detentan el poder”, según demostraran Benedict Anderson, Eric Hobsbawn y Ernest Gellner).

Con la ayuda hermenéutica proporcionada tanto por estos autores como por la conceptualización de dos fenómenos surgidos en oposición al modernismo -el primordialismo y el perennialismo- Illari sintetiza los rasgos y objetivos del nacionalismo estatista y el cultural (subrayando en éste los rasgos enticitarios y la búsqueda de continuidad) y señala las influencias de Ricardo Rojas, Julián Ribera y los esposos D’Harcourt sobre el pensamiento de Vega (analizando algunas facetas del pensamiento del primero sin olvidar sus condicionantes históricos). La lectura, sensible al tema afrontado, de textos fundamentales de Rojas –como *La restauración nacionalista*, *Blasón de plata*, *La argentinidad* (1916), *Eurindia* o sus estudios sobre *La literatura argentina* (1917-1922), permite a Illari recordar los aspectos de compromiso ético y político asumidos por Rojas desde su marco teórico (su rescate del indígena del “desprecio generalizado que había sufrido a partir de la segunda mitad del siglo XIX, elevándolo a

la categoría de antepasado espiritual que habría influido decisivamente sobre los conquistadores y legitimándolo por medio de sus relaciones con las culturas orientales de la Antigüedad”), así como su denuncia de miserias sufridas por unos y de acciones próximas al genocidio emprendidas por otros o su enfoque del estudio de los afrodescendientes.

La conocida influencia de Rojas sobre Vega es observada aquí a partir de una especificación de los rasgos compartidos por ambos personajes (como “la pertinencia de investigar la historia del arte tradicional; la necesidad de hacerlo seriamente, por medio de documentos; y la convicción en que tal estudio debía realizarse libre de prejuicios nacionalistas, aunque los resultados no coincidieran con la opinión generalizada”). Posturas claras que permiten entender la ciclópea tarea de documentación musical por medio del trabajo de campo emprendida por Vega (en un contexto de nacionalismo proactivo en el que se mueven también personajes como Manuel Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta y que también explica sus iniciativas y actividades de difusión y docencia). Sin embargo, en el indigenismo de Rojas más atento al pasado que al presente ve Illari una clave para comprender esta similar contradicción en Vega, quien incluso no habría denunciado situaciones de injusticia (cosa que de algún modo llegó a hacer su mentor).

La concentración en los hechos musicales con exclusión de componentes simbólicos o funcionales, el uso de los materiales recopilados para ejemplificar categorías como “especies”, géneros o “cancioneros” y la prioridad concedida a las formas sobre las maneras de hacer son algunos de los rasgos de la postura científica de Vega considerados por Illari, quien también señala aquellos puntos en los que el estudioso se aparta de Rojas (que no seguiré glosando aquí porque, como sucede en todos los otros casos, vale la pena leerlos completos en el texto original). Sólo añadiré algunos puntos para hacer justicia a los contenidos del artículo: Su autor detecta en Vega una suerte de “mismidad” que sólo concede valor a música del Otro por aquello en lo que coincide con –o se parece a– el resto de Occidente (la articulación simétrica de frases en los Incas, por ejemplo), en lugar de resaltar su especificidad (lo que habría cuestionado la pretendida universalidad de su teoría fraseológica). Asimismo, el eurocentrismo del estudioso procedería del evidenciado por los nacionalismos políticos liberales del siglo XIX, a través de Rojas.

Pero Illari señala también implicancias políticas de otro signo: oposición al imperialismo intelectual, críticas a lo que percibía como “anquilosamiento de la tradición musical académica”, importancia

concedida a la transmisión oral, insinuada “conciencia de la fuerza del capitalismo, la red internacional de distribución que crea y su influencia en la vida simbólica de las comunidades” (aquí se menciona la interpretación propuesta por Aharonián de este aspecto del texto sobre la mesomúsica pero con alguna disidencia que permite mantener la afirmación sobre la apoliticidad de Vega sin ignorar la subrepticia presencia en sus escritos de su conciencia de las dinámicas propias del poder). Entre los ejemplos citados figura el controvertido par de adjetivos “superior” e “inferior”, a través de la cita de algunos de los atributos detectados: “el nivel de ingresos („adinerado“), el grado de escolaridad alcanzado („ilustrado“), el tipo de comunidad (urbana/rural), y [...] la relación con la cultura europea.¹⁶”

En la distancia tomada por Vega de las posturas de Juan Alfonso Carrizo y Bruno Jacovella (que son explicitadas en el texto), e incluso de la de Josué Teófilo Wilkes advierte el autor una conciencia de su propia – aunque no demasiado explícita – posición política. La ayuda de Yolanda Velo (materializada en un documento que ésta le proporciona) es señalada por Illari en el análisis de la querrela institucional entre Vega y las autoridades del Instituto Nacional de la Tradición Juan Alfonso Carrizo y Manuel López Carrillo (que no corresponde anticipar aquí porque conviene leer este punto de forma completa a través de la pluma de Illari).

La pertinencia de la inclusión de este episodio radica en la contextualización que lo interpreta a la luz de las diferencias entre la postura de Rojas y Vega por un lado y la del nacionalismo extremo por el otro. Todo lo anterior es sintetizado al final del artículo con mucha mayor propiedad que esta simple presentación mía.

Yolanda Velo: “Carlos Vega: ¿Un precursor de la divulgación científica? El libro sobre los instrumentos musicales”

Yolanda Velo dedica su artículo al libro sobre los instrumentos musicales de 1946 que, en su opinión “marca un nítido antes y después en la disciplina, pues se constituye en el hito fundacional de la organología en lengua castellana, fundamentalmente por su influencia en la terminología técnica de los trabajos sistemáticos”. Al tratarse dicho volumen de un texto

¹⁶Illari señala posibles lecturas políticas de sus despolitizadas categorías y, para mi agradable sorpresa, porque coincido en su interpretación sobre este punto, alude a Gramsci.

de referencia, más allá de los lógicos cambios operados en la disciplina desde esa fecha, tanto sus aciertos como sus desaciertos encontraron prolongación en la producción posterior de la misma en castellano, lo cual justifica la tarea de aclarar algunos de sus rasgos y de hechos vinculados con su génesis. Así, se ponen en conocimiento del lector datos tales como el estímulo recibido por Vega del paleontólogo Martín Doello Jurado, director del Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” –que entonces se denominaba Museo Argentino de Historia Natural, al no limitarse a conceder su autorización al estudioso para la consulta bibliográfica del mismo y sugerir la constitución de una colección de sus instrumentos de música indígena (cuya observación analítica constituyó una herramienta importante en la tarea del musicólogo). También se señalan las influencias ejercidas por los “textos e imágenes de Ehrenreich, Hornbostel, Koch-Grumberg, Lehmann Nitsche, Sachs, Stainen, Seler y Tessmann, escritos en alemán”. En este sentido, al interrogante sobre el grado de competencia de Vega en el uso de este idioma, se suman algunos datos que podrían arrojar luz sobre la autoría –o autorías- de la famosa traducción al castellano de la clasificación universal de instrumentos musicales de Hornbostel y Sachs que, como se sabe, además de constituir uno de los grandes aportes del libro en cuestión, influyó sobre buena parte de la literatura latinoamericana del sector (el lector encontrará algunos nombres conocidos en este apartado).

La exhumación de textos ilustrativos sobre la gestación del libro, tales como el primer artículo de Vega sobre el tema -“Los instrumentos musicales araucanos”, escrito en 1930- también contribuye a delinear el contexto de su producción durante la década siguiente. En la aclaración final de este texto identifica Velo la temprana vigencia de la metodología de trabajo empleada por Vega en el estudio de los instrumentos musicales: combinar fuentes bibliográficas con el estudio de los instrumentos mismos.

Otros hechos significativos para el área investigada son objeto de comentario en este trabajo, como la adquisición de instrumentos musicales para el Museo, que van ampliando considerablemente la exigua dotación inicial y llegan a conformar una colección sobre la que nos dice la autora: “Es probable que sea esta la primera vez que ingresan a un Museo público argentino instrumentos musicales adquiridos con criterio musicológico para conformar una colección específica”. Velo señala la acusada asimetría en el tratamiento de los dos grupos de instrumentos anunciados en el título del libro (el número de los folklóricos supera al de los aborígenes, de los que el autor no incluyó algunos ejemplares que tenía a mano). Asimismo, infiere

de la lectura de algunos documentos que Vega comenzó a elaborar la estructura y texto de su libro muchos años antes de alcanzar su publicación, y analiza el informe del primer viaje de estudios (en el que Vega especifica que procurará obtener los principales tipos de instrumentos de la zona), así como las conferencias pronunciadas en 1932 sobre el origen y la evolución de los instrumentos musicales, el contenido de cuyos sumarios evidencia la tantas veces comentada adhesión de su autor a la teoría de los ciclos culturales y anticipa algunos temas del libro.

Estos y otros documentos permiten a Velo afirmar que la aparición en 1946 de *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina...* “culmina un trabajo que se inició veinte años antes y que sigue siendo consultado en la actualidad” y que, más allá de haber cumplido el propósito enunciado por su autor de constituir un trabajo de divulgación, también se convirtió en “fuente indispensable para eruditos, educadores, músicos [y] folkloristas”, al llenar un vacío bibliográfico en este sector de conocimientos. Amplia y perdurable recepción que la autora comenta en dos apartados (dedicados respectivamente a la sociedad en general y a la comunidad musicológica) y que incluye comentarios de personajes como Rodolfo Barbacci, Charles Seeger, Curt Sachs o André Schaeffner y reseñas de Mario García Acevedo, Dionicio [sic] Rodolfo Bernal y Eugenio Pereira Salas.

Velo proporciona pruebas documentales del proceso de gestación de algunos problemas de nomenclatura de instrumentos (que atribuye a “la tergiversación de la información obtenida en los trabajos de campo” y algunas de cuyas raíces clarifica confrontando los informes de los primeros con los catálogos del Museo Argentino de Ciencias Naturales y del Instituto Nacional de Musicología). La principal razón de estos cambios residiría en la perspectiva historicista priorizada por el estudioso (que, por ejemplo, lo llevaba a conceder más importancia a un instrumento en desuso con respecto a uno vigente) y en algún caso habría conducido a una manipulación de fuentes. También en este caso la detección de estos puntos débiles no impide a Velo emitir una valoración general altamente positiva, tanto del libro que comenta (sobre cuyos materiales preparados por Vega para la frustrada segunda edición realiza un pormenorizada descripción que permite apreciar los cambios con respecto a la primera) como de los resultados alcanzados por éste en materia organológica.

Melanie Plesch: “Entre el mito y la historia: Carlos Vega y sus historias de la guitarra clásica en Argentina”

Podríamos incluir en el ámbito de trabajos que de algún modo pueden adscribirse a la Musicología histórica el capítulo en el que Melanie Plesch analiza algunos escritos de Vega sobre la historia de la guitarra clásica en la Argentina, considerados aquí como “ejemplo de prácticas historiográficas específicas que ilustran las tensiones de la escritura musicológica en el estadio pre-paradigmático de la disciplina en nuestro país”. El objetivo es demostrar que el primer texto se encuentra en una perspectiva historiográfica más próxima al mito, mientras que los otros escritos se enmarcan en la “historia científica”, diferencia que ilustra también los cambios experimentados por la historiografía argentina en general durante las primeras décadas del siglo XX, pero que la autora aplica con la prudencia que surge de tener en cuenta lo engañoso de una dicotomía en parte superada por la historiografía contemporánea.

Con una mirada sensible a las polémicas mantenidas por historiadores de finales del siglo XIX en relación con asuntos tales como su relación con las fuentes y “la legitimidad del uso de la imaginación en el discurso histórico”, Plesch establece un paralelo entre los procesos experimentados desde comienzos del siglo XX por la historia y la musicología –Vega será un paradigma de la segunda- en lo relativo a la paulatina adquisición de especificidad disciplinaria en materia de métodos y prácticas. La vinculación institucional forma parte de este proceso (emerge también aquí la figura de Ricardo Rojas en aspectos que ya señalé al referirme al texto de Illari, tales como la construcción del nacionalismo y el concepto de comunidad imaginada).

Vinculado a la guitarra primero como estudiante (incluso desde antes de ser alumno de Prat), intérprete, crítico, compositor y transcriptor, Vega utiliza dos tipos de lenguaje en su primer trabajo –la *Disertación* sobre la historia del instrumento –nos explica Plesch-, poético en la apología inicial, sentencioso y taxativo en la síntesis histórica que le sigue¹⁷. Cuna española, afincamiento argentino por predilección racial, dignificación en manos de próceres como Alberdi, San Martín o Lamadrid (en ningún caso las fuentes corroboran estas aseveraciones), en el primer texto la guitarra es tratada desde un concepto biologista de nacionalidad y se la hace participar tanto en la

¹⁷ Se trata del siguiente trabajo: Carlos Vega, “Disertación sobre la guitarra”, *Cultura general y artística, Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, X, 8, diciembre de 1926, pp. 641-643.

dinámica de ascensos y descensos a los que era afecto el estudioso como en la división entre música popular y culta (que se asocia por lo general a los ámbitos rural y urbano, respectivamente).

Tras presentar los siguientes personajes y etapas de la narrativa establecida por Vega sobre el argumento, Plesch señala como relevante un aspecto directamente relacionado con lo que estoy tratando aquí: la calurosa recepción del texto, cuyos contenidos serán difundidos en parte a través del uso que hará de ellos Prat en un Diccionario de frecuente consulta.

Amplia difusión que también conoce el segundo de los trabajos considerados por Plesch a través de su reedición en el libro *Música Sudamericana*, y de su publicación en inglés en *Guitar Review*¹⁸. La autora resalta las principales diferencias entre este artículo y el anterior, que se verifican en el ámbito metodológico (uso e interpretación de fuentes como el periódico *El Argos de Buenos Ayres* o algunas piezas para guitarra), en el lenguaje utilizado (menos lírico y más imparcial) y en la intención taxonómico-interpretativa. Como sucede con otros autores, también aquí se señala la influencia del concepto de *Kulturkreis* (en este caso identificando un centro emisor y la difusión, acompañada por la evolución morfológica del instrumento) y una vez más el enfoque descriptivo es ampliado por la confrontación documental que permite corregir alguna confusión de datos o colmar alguna laguna de información o interpretación.

En cuanto a la serie de artículos publicados en la revista *Folklore* entre los meses de mayo y julio de 1963, se señala su vinculación con el trabajo anteriormente reseñado y con el homónimo capítulo en el libro sobre los instrumentos musicales¹⁹. Plesch para revista crítica a los contenidos de los seis trabajos de 1961, sin olvidar señalar aquello que Vega omitió incluir (en el primero, la “significativa tradición de la guitarra en el tango o su uso entre las comunidades aborígenes”).

La presencia de lo mítico en la historia (tal como es tratada por la historiografía post-estructuralista a través de autores como Michel Foucault

¹⁸ El texto en cuestión es: Carlos Vega, “La guitarra artística en el Buenos Aires antiguo”, *La Prensa*(Buenos Aires), 14-IV-1935.

¹⁹ Carlos Vega, “La guitarra. 1. Orígenes del instrumento”, *Folklore* N° 41, mayo 1963; “La guitarra. 2. Hacia la guitarra española”, *Folklore* N° 42, mayo 1963; “La guitarra. 3. La guitarra española”, *Folklore* N° 43, junio 1963; La guitarra. 4. La guitarra en la Colonia”, *Folklore* N° 44, junio 1963; La guitarra. 5. La guitarra popular y artística”, *Folklore* N° 45, julio 1963; La guitarra. 6. La guitarra moderna”, *Folklore* N° 46, julio 1963.

y Hayden White) y la idea de nación como serie de mitos compartidos (tomada de Anthony Smith) inducen a Plesch a reflexionar sobre el papel que juegan estos en la construcción y sostén de aquella (se remonta hasta Tucídides), con lo cual consigue delinear el contexto historiográfico en el que se forma Vega (y que incluye lo que se escribía entonces, por ejemplo, sobre la relación de San Martín con la guitarra o sobre la introducción de la obra de Sor y Aguado por parte de Esteban Echeverría).

En las diferencias detectadas entre la “Disertación sobre la guitarra” y “La guitarra artística” encuentra Plesch una evidencia o ilustración del viaje metodológico y hermenéutico cumplido por su autor desde la “historia pre-científica” hasta la “historia científica”, conclusión que es fundamentada a través del marco teórico y el contexto y que es especificada en el final del artículo explicando la vinculación del primer texto con la tradición historiográfica previa y la de los demás con una futura “profesionalización de la musicología local en la segunda mitad del siglo XX”.

Evitar la fácil tarea de cuestionar la autenticidad y probabilidad de algunas informaciones vertidas sobre personajes como San Martín, Mariquita Sánchez y Esteban Echeverría, y proceder a incorporarlas en su análisis del discurso se ha revelado decisión útil de Plesch para observar “cómo estas historias (ficticias o no, poco importa) se inscriben en una trama mayor de significados, y son parte activa de la construcción discursiva de la nación”. La guitarra, tratada tres veces, y no el piano o el violín, “porque en Argentina escribir la historia de la guitarra es escribir la historia de la nación” (afirmación que la autora seguramente basa en la experiencia de su tesis doctoral²⁰)

Norberto Pablo Cirio: Escritos científicos inéditos de Carlos Vega obrantes en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Lo que podríamos denominar como sección documental del volumen sobre la obra de Vega se abre con un artículo de Pablo Cirio sobre tres escritos científicos inéditos del estudiosodepositados en el Instituto Nacional de Musicología: el libro *La música de los incas* (1935), la

²⁰PLESCH, M. 1998, *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. The University of Melbourne (tesis doctoral inédita).

Selección de melodías para la Unión Panamericana (1947), y la conferencia pronunciada al ser nombrado miembro de la Academia Nacional de la Historia (1965).

Al parecer, el texto sobre la música de los incas, hallado por Cirio dentro de un paquete de escritos bastante voluminoso (cerca de 800 folios) perseguía el objetivo de analizar muchas de las transcripciones contenidas en *La Musique des Incas et ses survivances* (1925) del matrimonio d'Harcourt, y en el *Cancionero incaico* (1929) de Víctor Guzmán Cáceres, adaptándolas antes al sistema de su por entonces aún no publicada fraseología. En la elección del tema ve Cirio una relación con los objetivos historicistas de Vega: la música del noroeste argentino podría proceder en parte de la de los incas, a cuya producción sonora organizada el autor dedicó también varias conferencias, alguna de ellas publicada luego (como la de 1926 en la *Revista Musical Ilustrada "Tárrega"*, que mencionó en algunos informes de viaje)²¹. Queda para los futuros lectores la toma de contacto con los aspectos de este inédito comentados por Cirio y sus valoraciones del mismo²².

El segundo trabajo, fechado en 1947, es una *Selección de melodías para la Unión Panamericana* contenidas en 6 folios. También en este caso presenta y comenta Cirio los contenidos (limitaciones técnicas de las grabaciones de campo, descripción de grupos aborígenes considerados en la selección –a los criollos, bien representados en los registros, se dedica sólo un párrafo-), además de señalar la ausencia de referencias a la música de los afroafricanos esclavizados (se consignan 56 grabaciones de campo de Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Paraguay y Uruguay realizadas por Vega, Isabel Aretz y Sylvia Eisenstein y contenidas en 10 discos de 78 rpm). Algunos párrafos de la correspondencia intercambiada por Vega y Charles Seeger (en esos momentos director de la División de Música de la Unión Panamericana) y publicada en la revista del IIMCV, permiten a Cirio emitir hipótesis acerca de las características de ese intercambio y sus motivaciones.

El tercer inédito mencionado por Cirio es el texto de la conferencia pronunciada por Vega al ser nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y, por la fecha en que se produjo este hecho -1965- probablemente haya sido su último escrito. Su título, ausente en la versión comentada por faltar la primera página del legajo, habría sido, según

²¹ Jujuy 1932, Santiago del estero 1935, La Rioja 1936.

²² Sobre este tema véase CIRIO, P., 1997.

publicó Santiago Manuel Giacosaen un artículo conmemorativo en el que traza un perfil biográfico del estudioso seguido de dos de sus textos inéditos²³, *La musicología como ciencia* (2007: 54)²⁴. En sus 19 folios tamaño carta escritas a máquina y con abundantes correcciones del autor figuran, además de las autoridades presentes en el acto, emotivas palabras introductorias de agradecimiento por la distinción recibida y una serie de datos y observaciones acerca de la ciencia musicológica.

Una vez más, constatamos que el artículo dedicado a presentar estos tres inéditos concluye con un admirado reconocimiento del valor de su obra y de sus importantes repercusiones que llegan hasta nuestros días.

Graciela Restelli: “Expresiones recogidas por Carlos Vega durante sus viajes de estudio y documentación”

Graciela Restelli examina en el libro de viajes operativo en el Archivo Sonoro del INM (compuesto por 1693 discos de cartón parafinado, acetato, celuloide, acetato sobre cartón y acetato sobre metal, 300 cintas magnetofónicas, 50 casetes analógicos y 30 casetes digitales) los contenidos de los viajes de campo llevados a cabo por Vega, además de especificar los tipos de equipos de grabación y soportes utilizados en las distintas épocas de acuerdo con la evolución de la tecnología y las posibilidades de la institución.

Restelli especifica que los documentos de la primera época fueron obtenidos por Vega -en algunas oportunidades con Silvia Eisenstein, los acompañaba la fotógrafa Elena Hossman- y por Isabel Aretz, quienes transportaban un pesado equipo de grabación que incluía un grupo electrógeno y a menudo también discos con base de metal, lo cual en ocasiones condicionó el tipo de relevamiento realizado. Cantidad de viajes y sesiones, lugares, especies documentadas y otros datos aparecen en los listados de este capítulo documental, acompañados por una serie de explicaciones sobre los criterios utilizados en su confección.

²³ Los textos que publica el citado artículo son: “Definición de gaucho” y “El nombre de Santos Vega”.

²⁴ Así se lo menciona en el volumen de la revista del IIMCV. El título del artículo de Giacosa figura en la bibliografía del presente libro. El Instituto Nacional de Musicología ha preparado una publicación de este inédito en su revista *Música e Investigación*.

**Enrique Cámara de Landa, Héctor L. Goyena y Leandro Donozo:
“Bibliografía de Carlos Vega”**

Con la intención de actualizar las bibliografías de Vega existentes – algunas de ellas excelentes, como las compiladas respectivamente por Pola Suárez Urtubey y Carmen García Muñoz- Héctor Goyena, Leandro Donozo y yo hemos trabajado en los archivos del IIMCV y del INM. Sin duda no será la definitiva, ya que es de prever que nuevos descubrimientos permitan publicar trabajos inéditos de nuestro protagonista en el futuro.

Conclusión

La conciencia de no haber sido exhaustivo en el tratamiento del tema confirma lo afirmado en la introducción. Tanto en la Argentina como en otros países siguen produciéndose trabajos que se ocupan de la obra de Vega. Sirva como ejemplo el caso del artículo de Marita Fornaro publicado recientemente por la IASPM²⁵ bajo el título “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años”, en el que se considera “la fuerte influencia de la escuela argentina de Carlos Vega, especialmente a través del quehacer de Lauro Ayestarán, el musicólogo, educador y gestor de mayor peso durante la primera mitad del siglo XX uruguayo”. Esta vía de penetración de las teorías de Vega en el medio musicológico uruguayo es considerada por Fornaro como una primera línea genealógica, de tipo directo, a la que sigue una indirecta conformada por contenidos del Plan de Estudios de la Licenciatura en Musicología instaurado en ese país y por la influencia ejercida por Isabel Aretz –quien participara en la línea anterior con una visita a Uruguay efectuada en 1943- a través del INIDEF y de su programa de formación y perfeccionamiento de investigadores latinoamericanos. Fornaro reconoce la incidencia de la actividad de Vega en el desarrollo de la musicología porteña tanto a través de la abundante y continua investigación de campo como en la producción de teoría en materia de estudio de la música tradicional en Latinoamérica. También especifica algunos rasgos de dicha actividad científica: “una fuerte adscripción a la Escuela Difusionista o Escuela Histórico-Cultural y a ciertos postulados del evolucionismo [...], una marcada separación entre los estudios de la música „folklórica“

²⁵FORNARO, M., 2011.

respecto a la investigación sobre músicas indígenas [... y] una rígida „teoría del folklore“, definido como el „estudio de las supervivencias“, concepto que, según la autora, comienza a perder vigencia durante la década de 1980 entre la generación de estudiosos que la incluye y que “constituyó el principal obstáculo para atender a la evolución de las músicas orales desde una oralidad „pura“ a una oralidad mediatizada en Uruguay”. Otras consideraciones del citado texto se refieren al destino de los conceptos de mesomúsica y cancionero en este país ya las dinámicas de las relaciones entre musicología y periodismo en el mismo (en materia de producción de conocimiento original sobre músicas populares, a las que está dedicado el artículo).

Queda, por lo tanto, abierta esta lista inconclusa que seguramente será ampliada con los aportes de los participantes a esta Octava Semana de la Música y la Musicología dedicada a considerar distintos aspectos de este tema ineludible y a la vez apasionante de la exégesis y la crítica constructiva de las que es merecedor el principal referente de la investigación musicológica argentina.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁶

- CÁMARA DE LANDA, Enrique
1995 “Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana”, *Cuadernos de Arte de la Universidad*, 26, Granada (España): Universidad de Granada, pp. 297-314.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (editor)
En prensa *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

²⁶ Se excluyen las referencias correspondientes a los textos de reciente redacción o adaptación y próxima publicación en el libro sobre la recepción de la obra de Carlos Vega.

- CIRIO, Norberto Pablo
1977 “La música de los Incas. Un libro de Carlos Vega recientemente descubierto”, *Música e Investigación*, 1: 117-129, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- FORNARO, Marita,
2011 “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años”. *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Versión electrónica disponible en <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>
- GIACOSA, Santiago Manuel
2007 “Carlos Vega, a cuarenta años de su muerte”, en *Temas de historia argentina y americana*, 10: 31-68.
- RUIZ Irma, María MENDIZÁBAL (colab.)
1985 “Etnomusicología”. *Evolución de las ciencias en la Argentina, vol. X, Antropología*, cap. 6, pp. 179-210, Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- VEGA, Carlos
1944 *Panorama de la Música Popular Argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folklore)*. Buenos Aires: Losada. Primera reimpresión facsimilar: 1998. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (con dos CD). Segunda reedición: 2010 Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- 1945 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. Buenos Aires: Centurión.

* * *

Enrique Cámara de Landa. Licenciado en Musicología por la Universidad Católica Argentina (1977), Doctor en Etnomusicología por la Universidad de

Valladolid con una tesis sobre la música de la baguala (1994). En dicha Universidad se desempeña además como profesor. Ha sido docente en universidades europeas, asiáticas y americanas.

Ha investigado y publicado, entre otros temas, sobre música del noroeste y nordeste de Argentina; modalidad; tango italiano; músicas de la India; hibridación, improvisación y proyecciones de la música tradicional; preservación y conservación del folklore; música y migración; historia y metodología de la etnomusicología.

Ha asistido a numerosos cursos y congresos en diversos países en los cuales ha presentado ponencias y dictado conferencias. Es autor de libros sobre temas de su especialidad, capítulos de libros, y numerosos artículos y reseñas bibliográficas publicados en revistas de prestigio internacional, así como también ha escrito artículos destinados a la divulgación de los temas de su interés.