

Sánchez, Nancy Marcela

*El “carnavalito quebradeño” representado en
“La guerra gaucha”: música, letra y sonoridad*

Undécima Semana de la Música y la Musicología, 2014
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” . Facultad de Filosofía y Letras – UCA

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:

Sánchez, Nancy M. “El “carnavalito quebradeño” representado en “La guerra gaucha” : música, letra y sonoridad ” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología, : Palabra y Música XI, 29-31 octubre 2014. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalito-quebradeno-musica-letra.pdf> [Fecha de consulta:]

EL ‘CARNAVALITO QUEBRADENO’ REPRESENTADO EN ‘LA GUERRA GAUCHA’: MÚSICA, LETRA Y SONORIDAD

NANCY MARCELA SÁNCHEZ (DAMUS – IUNA)

Resumen

El ‘Carnavalito Quebradeño’ fue compuesto por músicos que no eran especialistas en el repertorio del noroeste argentino. Esa composición fue realizada por encargo para musicalizar una escena del film ‘La Guerra Gaucha’ (Dir. Lucas Demare). La película estrenada en Buenos Aires en 1942 batió récords de espectadores y a partir de ese acontecimiento, la versión comercial del carnavalito se convirtió en un “*hit* folklórico” en los escenarios nacionales e internacionales.

Analizamos la estructura métrica de la música y la letra y comparamos el ‘Carnavalito Quebradeño’ con los carnavalitos tradicionales de la zona de la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), que fueron recopilados por Vega en la misma época. Encontramos que en el ‘Quebradeño’ la incorporación del bombo criollo es un elemento extraño al género, igualmente en el arreglo musical, un patrón rítmico realizado con palmas no respeta la acentuación característica. Esas innovaciones sumadas al criterio empleado en la ecualización del sonido marcan una diferencia significativa en la textura sonora resultante con respecto a las versiones tradicionales.

Finalmente, reflexionamos sobre los modos en que las imágenes del carnaval jujeño introducidas por la industria discográfica y los *mass-media* influyeron en la interpretación musical y en la danza, convirtiéndose esas performances en modélicas para la producción de los futuros carnavalitos de proyección folklórica.

Palabras clave: Carnavalito- Jujuy- métrica- sonoridad- proyección folklórica.

Abstract

The ‘Carnavalito Quebradeño’ was composed by musicians who were not experts in the repertoire of the northwest region of Argentina. The reason for this composition was to create the music track for a scene in the film ‘La Guerra Gaucha’ (Dir. Lucas Demare). The film premiered in Buenos Aires in 1942 was a real blockbuster. Due to the film success, the commercial version of carnavalito became a “folkloric hit” in the national and international scenarios.

We will analyse the relationships between the metric structure of music and its correlation with the lyrics, comparing the ‘Carnavalito Quebradeño’ with the traditional carnavalitos that were collected by Vega in the Puna and Quebrada de Humahuaca zone (Jujuy), in the same period. We find that the incorporation of bombo criollo in the text is a strange element. Similarly, in the music arrangement, the presence of a

rhythm pattern with palms clapping which does not respect the traditional musical stress and the selected criteria for the sound equalization, make a significant difference in the resulting sound texture over traditional versions.

Finally, we reflect on the ways in which those carnival jujeño images introduced by the cinematographic industry and the mass media influenced the musical practices and dances which eventually became exemplary performances for the production of other carnavalitos of folkloric projection style.

Key words: Carnavalito- Jujuy- metric patterns - sonority- folkloric projection.

Introducción.

En este trabajo comparamos la estructura métrica de la música y la poesía de dos carnavalitos, el “Carnavalito Quebradeño” y “Quisiera ser picaflor”¹.

Analizamos la métrica de la poesía y la comparamos con la métrica del mismo texto en función de la música, o sea, de la palabra cantada. El objetivo es mostrar las diferencias que presentan ambos carnavalitos en cuanto a los principios de construcción fraseológica, los patrones rítmicos del acompañamiento y la textura sonora. Para finalizar, reflexionamos sobre la influencia de la industria discográfica y los *mass-media* en la proyección artística de la música y la danza folclórica.

El “Carnavalito Quebradeño” fue compuesto por ‘Los Hermanos Ábalos’² con la finalidad de musicalizar una escena de “La Guerra Gaucha”³. La película estrenada en Buenos Aires en 1942 fue considerada como una de las más exitosas y mejor logradas en la historia del cine nacional. ‘Los Hermanos Ábalos’ no solo compusieron el carnavalito sino que además lo interpretaron actuando como músicos populares en el film, y, a partir de esa revelación, grabaron y realizaron presentaciones artísticas en distintos países latinoamericanos, en Estados Unidos, Israel y Japón. De modo que, en pocos años, la canción se difundió rápidamente convirtiéndose en un *hit* folclórico⁴.

¹ La melodía de este carnavalito catalogado con el número 1153 forma parte de la colección documentada por Vega en sus cuadernos de pautaciones musicales y pertenece al archivo de documentos escritos del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Buenos Aires), en adelante INM. Agradecemos a Graciela Restelli por facilitarnos el acceso a estos documentos del ACINM.

² El conjunto folclórico llamado ‘Los Hermanos Ábalos’ creado en 1939, en la Provincia de Santiago del Estero, estaba integrado por Napoleón, Adolfo, Roberto, Víctor (Vitillo) y Marcelo Ábalos. Luego de participar en ‘La Guerra Gaucha’ desarrollaron una intensa actividad artística durante 60 años.

³ La película “La Guerra Gaucha” fue dirigida por Lucas Demare. El guión fue elaborado por Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat en base al libro original (un género épico) de Leopoldo Lugones, publicado en 1905. La versión cinematográfica es un drama histórico que representa las luchas por la Independencia argentina. Vitillo Ábalos narra en qué circunstancia se hizo el encargo del “Carnavalito Quebradeño” revelando que fue compuesta de un día para otro (véase en las referencias audiovisuales la entrevista *Ábalos. Cinco hermanos, una historia*).

⁴ Lo calificamos como un *hit* folclórico porque fue producido de acuerdo con las lógicas comerciales de las discográficas y los *mass-media* para el consumo masivo y se difundió reiteradamente generando impacto en el público, de manera similar a las estrategias empleadas con el *pop* y el *rock*.

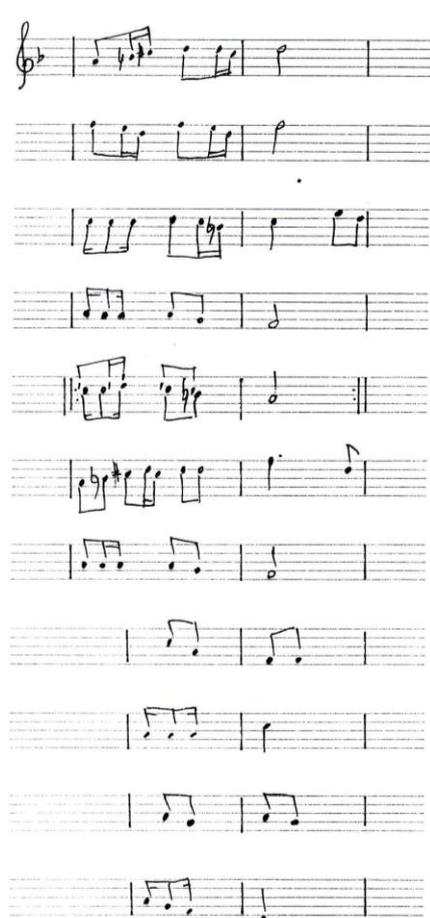
1.- Análisis métrico y fraseológico.

El carnavalito “Quisiera ser picaflor” que fue recolectado por Carlos Vega en Tilcara (Jujuy), en 1945, en el viaje de estudios número 41 del INM, era uno de los más famosos en la región. Según el musicólogo, esa pieza “de difusión relativamente moderna en la Quebrada, es un Huaino cuzqueño popularísimo. Fue recogido por vez primera en el año 1930 por el músico peruano don Roberto Ojeda [...]” (Vega 1952: 122-123). Eso significa que se trata de un carnavalito folclórico de tradición oral, a diferencia del “Quebradeño” que es un producto creado con fines comerciales.

Presentamos la pauta musical realizada por Carlos Vega y Silvia Eisenstein en la que aplicaron la metodología creada por el musicólogo, más conocida como “Fraseología” (Vega, 1941), con la finalidad de que la escritura de las ideas musicales se ajustara a las unidades estructurales, permitiendo así una mejor comprensión de las formas del canto popular.

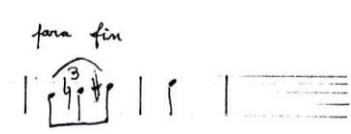
T. D.

1153	CARNAVALITO	Oswaldo Salado.
41 SE	JUJUY	
1945	Tilcara	voz masculina



Quisiera ser picaflor
y si tu fueras clavel
para ~~chuparte~~ la miel
del capullo de tu boca
Sombrecito blanco
cintita huataska
silba, silbadorita, ay
que linda es mi cholita
Así dice mi corazón
tic tac tic tac como el reloj
así dice mi corazón
pumba, pumba como el tambor
Me miras te ries
si supiera micholita que yo
tengo otra mejor que vos.

para fin



Este carnavalito presenta configuraciones rítmicas y disposiciones fraseológicas variadas y el fraseo general es irregular. La combinación de frases perfectas de pie binario de distinta medida (frase primera y frase segunda), que se cifran respectivamente $2/8$ y $4/8$, se interrumpe en la séptima frase rítmica (“silba, silbadorita, ay! qué...”)⁵ cuando combina parte de una frase tercera (de pie binario) en el ‘punto capital’, con parte de una frase segunda en el ‘punto caudal’⁵. Sugestivamente, en esta pauta omitieron la indicación de la métrica que, siguiendo la lógica de Vega, debería cifrarse así: $\overset{6+4}{8}$. En trabajos anteriores analizamos otros carnavalitos recopilados por Vega y explicamos las posibilidades y limitaciones de la “Fraseología” (véase Sánchez, 2011, 2012, 2013)⁶.

Carlos Vega consideraba que las unidades que permitían comparar y diferenciar los géneros musicales eran principalmente los componentes del sistema rítmico: los pies binarios y ternarios y las breves frases rítmicas organizadas en semiperíodos y períodos. Por lo tanto, uno de los principios fundamentales de su propuesta, es que las frases rítmicas se escriban en forma vertical en correspondencia con los versos de las estrofas⁷. Sin embargo, en el tercero y séptimo pentagrama de “Quisiera ser picaflor”, encontramos que las frases no coinciden exactamente con los versos porque incluyen una o dos palabras que forman parte del verso siguiente. En términos musicales, los motivos rítmico-melódicos de los finales de esas dos frases deberían colocarse como anacrusa al principio de las frases siguientes para que haya coincidencia entre la frase rítmica y el verso poético, tal como postulaba el creador del mencionado tratado de rítmica y métrica (*Fraseología*). Con este comentario queremos señalar que Vega solo respetaba las anacrusas que se encontraban en el comienzo y escribía las que aparecían en el desarrollo de la pieza, de la misma manera en que se haría en la pauta convencional “en forma de prosa”, como él decía. Esta misma contradicción observó Irma Ruiz (1998).

En el “Quebradeño”, en cambio, las frases que componen las estrofas y el estribillo mantienen una regularidad: todas tienen ocho compases y el fraseo de la totalidad de la pieza es regular. Asimismo, la métrica de $2/4$ no varía como sucede en el otro caso.

⁵Según Vega, la frase rítmica es la mínima unidad estructural y de sentido. Las breves frases se componen de un compás de movimiento (caudal) y uno de reposo (cola). En Sánchez, 2011 explicamos en detalle cómo funciona el análisis musical de carnavalitos similares aplicando el tratado de métrica de Carlos Vega (1941).

⁶ En el informe de investigación presentado en las Jornadas organizadas por la UCA en 2012, analizamos los registros sonoros de música popular grabados por Carlos Vega en sus trabajos de campo en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca (1931 - 1945) y reflexionamos sobre la tecnología y las técnicas de grabación empleadas, con la finalidad de revelar cómo esos factores pudieron condicionar los registros sonoros y las ejecuciones musicales (performances) de los carnavalitos que estudiamos.

⁷ Para el análisis musical empleamos la terminología y los conceptos propuestos por Vega. Entendemos la frase musical como la mínima unidad estructural con sentido completo. En Sánchez, 2011 explicamos en detalle cómo funciona el análisis musical de carnavalitos similares aplicando el tratado de métrica de Carlos Vega (1941).

Carnavalito Quebradeño

Hnos. Abalos (1942)

Transcripción Nancy M Sanchez

Am

Tema



Que-bra- de ño a mi me di - cen por que na eí en la Que-bra-da. Car na-va
Por-que soy co- mo mis ce rros, cur - ti dos por las he - la- das. Car na-va

6



li - to de_ mi que-rer to-da la rue-da ven -ga a bai - lar...
li - to de_ mi que rer to-da la rue-da ven_ ga a bai lar...

11 Estribillo



A yes de un ya ra ví en - tre cha-ran-gos se ha de ol vi dar;
e cos de hon do sen tir bom bos ri sue ños a_ le gra rán.

1.1.- Problemas que plantea la métrica de la poesía en relación con la música.

En ambos carnavalitos el conteo métrico de los versos varía según se realice en base al texto leído o cantado. En la columna A presentamos la métrica resultante de los versos de la poesía⁸ y en la columna B, presentamos la métrica del mismo texto en función de la música.

Observamos que al considerar la palabra cantada (columna B), en los dos primeros versos de las dos primeras estrofas, se produce una dislocación de la acentuación: “Quebradeño a mi me dicén porque nació en la quebrada”. Consecuentemente, la dislocación acentual produce que las palabras graves se perciban como agudas. Esto

⁸ Aplicamos el conteo de métrico literario agregándoles una sílaba a las palabras agudas del final de cada verso para mantener la métrica de la copla. A las esdrújulas le restaríamos una sílaba y las graves quedan igual. En la palabra cantada las palabras graves se acentúan como agudas y por esa razón les agregamos una sílaba.

plantea un problema con respecto a si deberíamos sumar una sílaba a los versos octosílabos cuyas palabras finales son acentuadas (dicén, quebradá), como mostramos en la columna B. Evidentemente, cuando la palabra está en relación con la música se modifica el acento prosódico de los vocablos, y, si al texto cantado le aplicamos el conteo métrico de los versos que se emplean en la poesía, surge la duda expuesta.

Estructura literaria			
Carnavalito Quebradeño		Quisiera ser picaflor	
A	B	A	B
<i>Estrofas 1 y 2</i>	<i>Estrofas 1 y 2</i>	<i>Estrofa 1</i>	<i>Estrofa 1</i>
verso 1, 8	verso 1, 8+1= 9	verso 1, 7+1= 8	verso 1, 7+1= 8
verso 2, 8	verso 2, 8+1= 9	verso 2, 7+1= 8	verso 2, 7+1= 8
verso 3, 9+1= 10	verso 3, 9+1= 10	verso 3, 7+1= 8	verso 3, 7+1= 8
verso 4, 9+1= 10	verso 4, 9+1= 10	verso 4, 8	verso 4, 8+1= 9
<i>Estribillo</i>	<i>Estribillo</i>	<i>Estrofa 2</i>	<i>Estrofa 2</i>
verso 1, 6+1= 7	verso 1, 6+1= 7	verso 1, 6	verso 1, 6+1= 7
verso 2, 9+1= 10	verso 2, 9+1= 10	verso 2, 6	verso 2, 6+1= 7
verso 3, 6+1= 7	verso 3, 6+1= 7	verso 3, 8	verso 3, 8+1= 9
verso 4, 9+1= 10	verso 4, 9+1= 10	verso 4, 7	verso 4, 7+1= 8

Igualmente, en “Quisiera ser Picaflor”, en el final de la primera y segunda estrofa, cambia la acentuación de las palabras “bocá” y “cholitá”. No podemos averiguar cómo fue el proceso de creación literaria y musical ya que se trata de una pieza de música popular de autor anónimo, y en consecuencia surgen las siguientes preguntas: ¿Podríamos interpretar las dislocaciones de la acentuación como licencias poéticas o como recursos rítmicos para que el texto coincida con los tiempos fuertes y débiles de la música?, o también, ¿es posible interpretar que la dislocación acentual es una característica regional en este género folclórico?

Considerando que el carnavalito es un género tradicional folclórico de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca que es similar al huayno prehispánico, y teniendo en cuenta que la zona se caracteriza porque, históricamente, ha sido una especie de “corredor” por el que han transitado diversos grupos étnicos y lingüísticos, ¿podría la dislocación acentual ser el resultado de la traducción al español de coplas que originariamente existían en quichua, en aymara o en otra lengua indígena?

Además, teniendo en cuenta que existen estudios sobre el valor distintivo del acento en el uso popular del español, ¿deberíamos considerar la posibilidad de que la dislocación acentual en determinadas palabras produzca un cambio de sentido? Por ejemplo, en palabras como “méndigo”, la dislocación acentual está asociada a cambios semánticos⁹. Aquí nos limitamos a plantear el problema que presenta el análisis de la métrica de la poesía en relación con la música. Aclaremos que estas y otras

⁹ Neira (1966) desarrolla la problemática relacionada con la dislocación acentual de distintas palabras en español y explica los procesos socio- culturales relacionados con ese fenómeno.

posibilidades de interpretación conciernen al campo de estudio de los especialistas en lingüística.

En otro plano de análisis, observamos que Vega en su pautación indica “T. D”. Eso significa que se realizó por ‘toma directa’ al mismo tiempo que el músico ejecutaba la canción. Esa circunstancia nos lleva a formular otra consideración, puesto que el estilo de ejecución del género se presta para la variación rítmica y melódica, por lo que suponemos que la versión analizada es una de las tantas versiones que aquel musicólogo podría haber transcrito. Esta observación es importante porque en la séptima frase del carnavalito se encuentra una particular disposición fraseológica (de tres pies binarios por compás) que no es habitual en ese género, por lo que podríamos suponer que la variante rítmica y fraseológica es el resultado de una eventual modificación que hizo el músico al improvisar. No obstante, esta frase también podría pautarse con una anacrusa de un pie binario como mostramos a continuación.

Carnavalito

Recopilado por Carlos Vega en Tilcara, Jujuy en 1945, viaje 41 C.V.
Interprete: Osvaldo Salado, voz masculina.
Pautación musical: Carlos Vega y Silvia Eisenstein con agregado de indicación métrica por Nancy Sánchez.

Qui - sic-ra ser pi-ca - flor
y si tu fue - ras cla - vel
pa ra chu par te la miel del ca
pu llo de tu bo ca.
Som bre ri to blan co
cin - ri ta hu tag ka
sil ba, sil ba do ri ta ay que
lin da es mi cho li ta
A sí di ce
mi co ra zón
tic tac tic tac
como el re loj
(para final)
co mo el re loj.

Quisiera ser picaflor
y si tu fueras clavel
para chuparte la miel
del capullo de tu boca.
Sombrecito blanco
cintita hutaska
silba, silbadorita, ay
que linda es mi cholita
Así dice mi corazón
tic tac tic tac como el reloj
así dice mi corazón
pumba, pumba como el tambor
Me miras te ries
si supera mi cholita que yo
tengo otra mejor que vos.

2.- Textura sonora y estilos de ejecución instrumental.

Con respecto a la sonoridad y al estilo de ejecución, comparando ambos ejemplos, encontramos que la formación instrumental de la pieza creada por los músicos santiagueños incluyó un ritmo con palmas y bombo legüero en la performance de ‘La Guerra Gaucha’, que modificó significativamente la textura sonora con respecto a los carnavalitos tradicionales humahuaqueños. En la película¹⁰, solo se percute en el parche del bombo que parece estar reemplazando a la caja, aunque en las grabaciones comerciales tocan en el aro el primer golpe del patrón rítmico característico (compuesto por corchea y dos semicorcheas) como se observa en la Fig. 1. Ese cambio tímbrico, sumado al acompañamiento de las palmas que acentúan en la primer parte del tiempo, modifica sustancialmente la resultante sonora del arreglo. Pues, en el rasgueo de los instrumentos de cuerdas (charango y guitarra principalmente) se acentúa la parte débil de cada tiempo, como indica la Fig. 3.

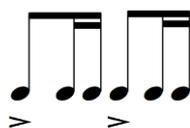


Fig. 1

Si el patrón rítmico de las palmas hubiera imitado el rasgueo de esos instrumentos debería sonar como en la Fig. 2. En el carnavalito, el rasgueo se produce con un movimiento inicial sin intención de acentuar en la primera parte del patrón rítmico (la corchea). Las cuerdas vibran naturalmente al rozar con los dedos de la mano juntos (índice, medio, anular y pulgar); mientras que en las semicorcheas, el movimiento del antebrazo acompaña al pulgar descargando la energía en el registro medio- grave de las cuerdas, con un rápido movimiento descendente y ascendente, como muestra la Fig.3.



Fig.2

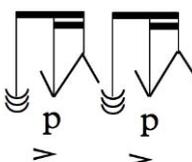


Fig. 3

Con respecto a la ecualización del sonido, en la musicalización del film, queda en primer plano el palmeo y las voces, y el acompañamiento de la guitarra en un segundo plano. De modo que se resalta el mencionado componente rítmico, que es diferente en la acentuación y el timbre de los acompañamientos de los carnavalitos en sus versiones tradicionales criollas. Además, señalamos que el ritmo con palmas, en general, no forma parte de la performance del carnavalito; en cambio en la chacarera, el gato y el bailecito,

¹⁰ Véase esta escena de “La Guerra Gaucha” en el fragmento comprendido entre 51’:27” y 52’:53”, (disponible en Youtube).

funcionan como un componente performativo en la última sección, cuando se grita “aura!”. Destacamos que las versiones instrumentales de los carnavalitos que Vega recolectó en Jujuy se ejecutaban con acordeón, con guitarra (acompañando el canto solista, en dúos o colectivo), con aerófonos andinos (quena, tarka, sikus) y eventualmente, con el charango. Sin embargo, notamos que en esas versiones criollas nunca intervenía el bombo que acompañaba el repertorio folclórico de la región central del país, compuesto por los géneros antes mencionados.

En síntesis, en el “Quebradeño”, la modificación de la textura rítmica que se efectuó al resaltar el ritmo de palmas y de los toques del aro del bombo, -en la banda sonora de la película-, constituye un cambio sustancial por todo lo que explicamos antes al referirnos a las diferencias del estilo de ejecución entre este carnavalito y los tradicionales. Suponemos que estas incorporaciones en el arreglo musical se deben a que los hermanos actuaron como músicos en la película, y como la agrupación estaba formada por tres guitarras, piano y bombo legüero (además de las voces), fue la causa que originó la inclusión del bombo en la letra y la performance.

Además, la acentuación resultante no se condice con la danza del carnavalito tradicional que se baila en rueda colectiva o en pareja, donde los desplazamientos se realizan al ras del suelo, de manera similar al huayno¹¹, reponiendo el apoyo sobre el mismo pie, coincidiendo el movimiento con el ritmo de las Fig 2 y 3.

Los cambios en las estructuras y los modos de ejecución se relacionan estrechamente con los procesos de tradicionalización y proyección folclórica del carnavalito. Destacamos que en los años 40 y 50, las discográficas, los medios de comunicación y los organismos del estado nacional, así como la escuela y la academia de danzas, contribuyeron a la proyección artística del folclore, incidiendo en la invención de los repertorios de imágenes y sonidos que fueron asumidos como “la música nacional”¹². Es decir, que la música difundida intensa y sistemáticamente por esos agentes de cultura, se impuso por encima de las expresiones producidas en ámbitos populares, -como es el caso de los carnavalitos recolectados por Carlos Vega-, y con el tiempo, se imitaron las estructuras formales y las maneras de ejecución musical de las modernas versiones. Otro ejemplo que fue compuesto con la misma métrica musical y con ocho compases por sección como el “Quebradeño”, es “El Humahuaqueño” (Edmundo P. Zaldívar)¹³.

Por último, Ercilia Moreno Chá (1987) explica que el proceso de urbanización de la música tradicional rural en Argentina, se efectuó por diferentes vías según los distintos períodos históricos. Ese proceso se llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XX, a través de la acción del recolector, el sainete y el circo, los payadores, los centros tradicionalistas y los músicos de formación académica, y posteriormente, a partir de 1940, a través de los medios de comunicación masiva, los investigadores, la industria discográfica y las editoriales musicales. Sin embargo, la música que se desplazaba a los centros urbanos no era toda la que estaba vigente en las áreas rurales, sino que en esos desplazamientos se perdieron los repertorios de carácter religioso y ritual o ceremonial, y se difundieron las canciones y músicas recreativas e infantiles. Al mismo tiempo, las

¹¹ Las apreciaciones sobre la danza del carnavalito tradicional se basan en la propia experiencia por haber participado en festejos comunitarios y por haber tomado clases con profesores de danzas folclóricas y haber acompañado a bailarines como pianista de música folclórica. Asimismo, en la entrevista realizada a la bailarina Gabriela Ayala (Buenos Aires, 11 de septiembre de 2012), que residió seis años en Humahuaca y sigue participando del carnaval quebradeño anualmente, ella nos confirmó lo que explicamos acerca del paso del carnavalito en sus versiones comunitarias.

¹² En Sánchez, 2014 profundizamos sobre los procesos de tradicionalización y proyección folclórica del carnavalito.

¹³ Enrique Cámara (2006: 156-158), en un capítulo especialmente dedicado al carnavalito analiza este y otros ejemplos. En Sánchez, 2012 profundizamos sobre la creación y difusión de “El Humahuaqueño”.

expresiones tradicionales que cultivaban los indígenas y mestizos en Jujuy, que simultáneamente recreaban los criollos, quedaron circunscriptas al ámbito del archivo científico, de las cátedras de Folklore en la academia, y finalmente cayeron en el olvido.

Por esta razón, creemos que la tarea que actualmente desarrollamos en el INM y en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA), digitalizando las fichas y los cuadernos de viaje de Carlos Vega para la conexión de la información y la creación de una base de datos, contribuirá a que se conozcan estas versiones de la “música popular antigua” para democratizar la información y, de alguna manera, revalorizar aquellos repertorios simbólicos que el pueblo creó y que se siguen recreando en la mayor fiesta andina, el Carnaval¹⁴.

Conclusiones.

Observamos que las configuraciones rítmicas y las disposiciones fraseológicas de “Quisiera ser Picaflor” son similares al tipo de métrica de otros carnavalitos tradicionales folclóricos documentados por Vega en Jujuy (1931 - 1945)¹⁵, a diferencia del carnavalito “Quebradeño” cuya métrica (2/4) y organización en coplas y estribillo es similar a otras canciones populares modernas. No obstante, dejamos en claro que los carnavalitos que analizamos son registros sonoros o pautaciones de ejecuciones musicales que estuvieron condicionadas por factores contextuales, por los marcos teóricos-metodológicos del investigador y por las limitaciones tecnológicas del equipamiento de grabación; por lo tanto, el *corpus* documentado *in situ* con el fin de crear colecciones de archivo (como las del ACINM) es una representación de una parte de la realidad y no sería apropiado considerarlos como los “auténticos” carnavalitos. De la misma manera que no podemos dejar de reconocer que los carnavalitos producidos con fines comerciales y de proyección artística han alcanzado tal nivel de popularidad que, con el transcurso del tiempo, son percibidos por el público, no solo como repertorios tradicionales folclóricos sino también como himnos emblemáticos de la región, a pesar de haber sido compuestos por autores que ni siquiera habían visitado Jujuy¹⁶ (Sánchez, 2014).

¹⁴ Nos referimos a las investigaciones realizadas por la suscripta en el marco del proyecto inter-institucional: “Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información del Fondo Documental ‘Carlos Vega’ del IIMCV (UCA) y del Archivo Científico del INM para la creación de una red hipervincular”, dirigido por la Dra. Diana Fernández Calvo. que conecta la información de las fuentes documental del Instituto Nacional de Musicología y del Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA. Un avance de se publicarán próximamente en la Revista de Investigación Musicológica de IIM número 28, en el artículo (en imprenta).

¹⁵ Arribamos a esta conclusión porque el tema de Tesis Doctoral de la autora trata sobre el análisis musical y el análisis del contexto en el que Carlos Vega documentó carnavalitos “modernos” y “antiguos” en Jujuy, entre 1931 y 1945.

¹⁶ Edmundo Zaldívar, el autor del mundialmente famoso “Carnavalito Humahuaqueño” no había estado en Jujuy ni conocía su cultura cuando compuso ese tema.

BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA de LANDA, Enrique. “Entre Humahuaca y La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

MORENO CHÁ, Ercilia. “Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino”. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 1 (Spring - Summer, 1987): 94-111. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/948069?uid=3737512&uid=2&uid=4&sid=21103972434051> [Fecha de consulta: 1/07/2014]

NEIRA, Jesús. “Cambios de acento” [en línea]. En: *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 1966, pp.19-33 Disponible en: [file:///C:/Users/DCyE/Downloads/Dialnet-CambiosDeAcento-902155%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/DCyE/Downloads/Dialnet-CambiosDeAcento-902155%20(2).pdf) [Fecha de consulta: 1/09/2014]

SÁNCHEZ, Nancy M. “Carnavalito”, en *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 9 Genres: Caribbean and Latin American*. John Shepherd, David Horn, Heidi Feldman et al Ed. London, New Delhi, New York, Sydney, 2014, pp 155-157.

SÁNCHEZ, Nancy M. “La performance de Soledad Pastorutti en el Bicentenario Argentino: una versión coya power del carnavalito”. En: *Enfoques interdisciplinarios sobre música popular en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. 2014, IASPM-AL. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/anais/cordoba2012/> [Fecha de consulta: 10/07/2014]

SÁNCHEZ, Nancy M. “El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón”. *Actas de la Décima Jornada de la Música y la Musicología*. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires, 2013. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalito-jujeno-ritual-pagano-teatro.pdf> [Fecha de consulta: 1/07/2014]

SÁNCHEZ, Nancy M. “Los carnavalitos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945: consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las performances musicales en sus trabajos de campo” [en línea]. *Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=carnavalitos-documentados-carlos-vega-puna> [Fecha de consulta: 10/07/2014]

SÁNCHEZ, Nancy M. “El carnavalito ‘humahuaqueño’ y la industria cultural: del repertorio tradicional jujeño al hit del folclore nacional”, conferencia presentada en el *Cabildo Cultural Santafesino*, organizado por el Ente Cultural de la provincia de Santa Fe, 27 de agosto al 02 de septiembre de 2012.

SÁNCHEZ, Nancy M. “El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca” [en

[línea]. *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Universidad Católica Argentina, 2011. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalito-jujuno-vega-puna-humahuaca.pdf> [Fecha de consulta: 10/07/2014].

VEGA, Carlos. *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*, Tomo segundo. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A, 1941.

Audiovisual.

“La Guerra Gaucha” (1942, Dir. Lucas Demare). Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=oxZfKgiJIK8>

Entrevista a “Vitillo” Ábalos en *Ábalos. Cinco hermanos, una historia*, Cap 4. “Quebradeño”, producida por el Centro de producción e investigación audiovisual (Cepia) Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en:
http://www.youtube.com/watch?v=oxlrJw_vY4s [Fecha de consulta: 02/07/2014].

"Carnavalito" ciclo “El Origen de las Especies”, transmitido por Canal Encuentro, 2013-2014. Disponible en:
http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/detallePrograma?rec_id=119522 [Fecha de consulta: 02/07/2014].

Discografía.

“Carnavalito Quebradeño” (Hermanos Ábalos), *Nuestras Danzas Vol.1*. BMG RCA. TMS 45070.1988: Argentina.

Pautaciones musicales.

“Carnavalito Quebradeño” (Hermanos Ábalos, 1942) pautación musical esquemática de Nancy Sánchez de la versión de Hermanos Ábalos.

Carnavalito número 1153 colectado y pautado por Carlos Vega y Silvia Eisenstein en Tilcara (Jujuy, 1945), fotocopia de las fichas de pautaciones musicales del viaje 41 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Carnavalito número 1153 pautado por Nancy Sánchez en base al correspondiente registro sonoro efectuado por Carlos Vega en el viaje 41 (Jujuy, 1945) del Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología.

Nancy M. Sánchez. Doctoranda en Música en la especialidad Musicología en la Universidad Católica Argentina. Mag. en “*Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales*” (UNTref) e “Instrumentista de Música Popular especializada en Folklore”. Dicta la cátedra de Folklore en el Dpto. de “Artes Musicales y Sonoras” (IUNA).

Trabaja en el proyecto de investigación “Los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información de los Archivos Científicos del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA para la creación de un Fondo Documental unificado”, en el marco del convenio firmado en 2013, por la Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Dra. Diana Fernández Calvo y la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Es autora de contribuciones académicas en el ámbito nacional e internacional sobre músicas populares, folklóricas y tradicionales de Argentina y Bolivia (*Continuum Books, EPMOW*). Participó en congresos internacionales de musicología (IASPM-AI 2005, 2006, 2012) “*Popular Musics of the Hispanic and Lusophone Worlds*” (Inglaterra, 2006) y dictó conferencias en Universidades de Argentina, U.S.A. y Puerto Rico.
