

Carlos Vega, a cuarenta años de su muerte (1966-2006)

SANTIAGO MANUEL GIACOSA

RESUMEN

El pasado 2006 se conmemoraron cuarenta años del fallecimiento de Carlos Vega. Nacido en Cañuelas en 1898, fue el precursor de los estudios musicológicos en Argentina y un luchador incansable por elevar este campo del conocimiento al nivel científico. Notable investigador y prolífero escritor, se destacó en sus investigaciones en una época saturada de pensadores de renombre y, a pesar de no haber recibido una educación formal, fue un pionero en estos estudios y logró la creación de dos instituciones dedicadas al desarrollo de esta ciencia. Nos referimos al Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega y al Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Pontificia Universidad Católica Argentina, los cuales conservan su legado y continúan en la senda señalada por él.

PALABRAS CLAVE

Carlos Vega - Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega - Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega - Musicología.

ABSTRACT

Last year 2006 was the fortieth commemoration of the dead of Carlos Vega. He was born in Cañuelas in 1898. He was the precursor of the musicologies in Argentina, and a restless fighter who tried to put this field of knowledge up to the level of science. He was a remarkable investigator and a proliferated writer. He stood out with his investigations in a time when there were a great number of famous thinkers; and, although he had not received a formal education in this field of knowledge, he devoted himself to those studies and achieved the creation of two institutions dedicated to the development of this science. We are talking about the National Institute of Musicology *Carlos Vega* and the *Pontificia Universidad Católica Argentina* Institute of Musicology Investigation *Carlos Vega*, both of which maintain his legacy and go on through the path paved by him.

KEY WORDS

Carlos Vega - National Institute of Musicology Carlos Vega - Investigation Institute of Musicology Carlos Vega - Musicology.

INTRODUCCIÓN

El jueves 10 de febrero de 1966 falleció en esta capital quien fuera en nuestro país el gran investigador y sistematizador de los estudios musicológicos e incansable luchador en pos de elevar este campo del conocimiento al nivel científico. A raíz de haberse cumplido el cuadragésimo aniversario de su partida, aprovechamos la oportunidad para conmemorar a Carlos Vega en señal de merecido homenaje por su destacada labor en favor de la conservación, el estudio y la difusión del sustancial patrimonio de nuestra música tradicional.

Vega partió a tierras distantes. Nuevas pampas le esperaban por recorrer, y como si el viaje fuera demasiado largo para andarlo en soledad, lo escoltaba como tantas otras veces su aparcerero y compañero de estudios y sonoros amores, el uruguayo Lauro Ayestarán. Paradójicamente, como si la Providencia nos quisiera ilustrar una vez más sobre el pasado común y el necesario destino hermanado de ambos pueblos del Plata, nuevamente un criollo argentino y un criollo oriental, al tranco lento de sus montados, retomaron la última huella que conduce al encuentro ineludible de lo Absoluto. Es por ello que, considerando los escasos meses que separan el fallecimiento de uno y otro estudioso, aprovechamos también la ocasión para recordar a Ayestarán en la figura de su maestro y amigo.

Sí, Carlos Vega fue criollo, y su obra permite suponer que siempre deseó ser aceptado y tenido por tal. Su criollez no fue consecuencia de ser vástago americano de españoles peninsulares; tampoco lo fue por pertenecer a una estirpe de abolengo, pues su origen era humilde; ni siquiera por el simple hecho de haber nacido en uno de los tantos pueblos del interior de nuestra campaña bonaerense sino, lisa y llanamente, porque amó y sintió fuertemente a su tierra y a su gente. San Agustín enseñaba a este respecto que “cada uno es lo que ama”, y en tal sentido podemos afirmar, sin temor a errar, que toda gran obra, digna de ser tenida por tal y llamada a perdurar en el tiempo, es fruto de un gran amor. Vega amó, y de allí sus obras.

Sí, Vega fue criollo porque quiso a su gente –gauchos, indios, negros e inmigrantes– en su música y en sus versos, en sus danzas y en sus costumbres sencillas de la hópita caridad cristiana. Su gente lo supo, y por ello el valor y el cariño sincero que brindó a sus trabajos.

Vega no poseyó la preclara conciencia histórica y católica tradicional de Juan Alfonso Carrizo, ni aquel profundo sentido contemplativo de la *res* rústica y la apostura gaucha de Augusto Raúl Cortazar; no fue un filósofo de las verdades trascendentes en las simples cosas como Bruno Jacovella ni fue el antropólogo criollo que encontró en nuestra pasada historia fronteriza una epopeya anónima digna de ser conocida como Guillermo Terrera; tampoco poseyó la insondable cultura rioplatense y la incomparable capacidad de plasmarla por escrito del padre Guillermo Furlong, por tan sólo recordar a algunos de sus amigos, allegados y conocidos. Vega fue, en cambio, el primer gran investigador y recopilador de nuestro patrimonio sonoro tradicional. Como tantos otros destacados estudiosos, fue su propio maestro. A su carencia de estudios universitarios la suplió con una sólida autoformación, fruto de su incontenible pasión autodidacta y de sus capacidades naturales, en la cual supo combinar su amor por la música y su vocación por las letras en su manifestación más elevada, la poesía. Poseedor de un don natural para la música y de una facilidad aún mayor para la transcripción fue, podríamos decir, buen músico por poeta y buen poeta porque supo musicalizar en la interioridad de su corazón las verdades que expresaban sus versos.

Vega se ausentó con prontitud, si es que es legítimo afirmar tal cosa, pero su obra permanece viva espiritual y físicamente hablando. Su enfermedad y su excesivo perfeccionismo privaron al investigador del tiempo necesario para poder darle el final que deseaba a sus cuantiosos y extensos proyectos. Sin embargo, dejó una sólida obra escrita que ha servido para la formación de los numerosos investigadores y docentes que vinieron en pos de sí. Más importante aún fue el que dejase discípulos a los cuales formó y acompañó profesionalmente, de tal modo que se puede afirmar que con su magisterio y actividad investigativa sentó Escuela en vida.

En síntesis, Carlos Vega, poeta, músico, historiador y escritor prolífero, amó la música tradicional de nuestra tierra y dedicó su vida a su estudio y a la preservación de este invaluable patrimonio común a todo el pueblo argentino. Tuvo un noble ideal por meta en su vida y consagró, en consecuencia, sus dones a la consecución del mismo. Los frutos están a la vista. Sin haber podido acceder a una sólida formación universitaria y al aprendizaje musical propio del conservatorio, supo aprovechar y desarrollar al máximo las capacidades que Dios le diera, conforme, en última instancia, a que Carlos Vega, al igual que tantos otros, “desde el seno de su madre vino a esta tierra a cantar”, como expresaría nuestro poeta nacional.

NACIMIENTO E INFANCIA

Carlos Vega nació en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898. El nombre de esta población de la campaña bonaerense –según entendía el mismo Vega¹– derivaba de un pequeño arroyo poblado de cañas cortas y finas, y de la frecuente utilización de su diminutivo “cañuelas” nació la toponimia del paraje. En sus cercanías se encontraba la afamada Guardia del Juncal, próxima a la laguna que le dio nombre. Fue esta localidad, desde los tiempos virreinales, zona de chacras en la vanguardia de aquel extenso territorio que conformaba el pago de La Matanza, y que en los tiempos independientes se convertiría en cabeza de partido y en un importante centro de comunicación en la ruta de chasques y galeras que unían a la ciudad de Buenos Aires con Fortaleza Protectora Argentina, hoy Bahía Blanca². Durante aquellos años, una vez establecida la parroquia y el juzgado de paz, el pueblo adoptó en su denominación la advocación mariana de “Nuestra Señora del Carmen de las Cañuelas”.

Sus padres fueron Antonio Vega y Josefa Sánchez de Vega, ambos españoles naturales de las antiguas tierras moriscas de Andalucía y radicados en Argentina desde jóvenes. El matrimonio formó una sólida familia con siete retoños, de los cuales el cuarto sería nuestro futuro investigador.

Carlos Vega, como tantos otros hijos de inmigrantes afincados en el interior, argentinos de primera generación, sintió gran apego al solar donde nació y transcurrió su niñez y parte de su juventud, lo cual indudablemente lo acriolló espiritualmente por afecto y gratitud al país y a su gente rural, con la que convivió cotidianamente. Dos cuestiones, creemos, han tenido importancia meridiana en su primera formación, impronta que se encuentra presente en su obra explícita e implícitamente: su progenie andaluza, de aquella tierra por excelencia de las “coplas y la guitarra”, y el haber podido tener contacto físico con los gauchos –peones, reseros y payadores– de la campaña de principios del siglo XX, realidad social no desaparecida por aquellos años

¹ CARLOS VEGA, “Historia de Cañuelas”, en *Provincia*, Año XII, n° 133, Buenos Aires, julio de 1942. Manuscrito original en Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (en adelante IIMCV), Fondo Documental Carlos Vega (en adelante FDCV), Caja XIII, Manuscritos originales de escritos y artículos publicados, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA).

² JOSÉ PEDRO THILL - JORGE ALBERTO PUIGDOMENECH, *Guardias, Fuertes y Fortines de la Frontera Sur*, T. I, Buenos Aires, Servicio Histórico del Ejército, Ejército Argentino, 2003, pp. 150-151.



Carlos Vega (izquierda) con Lauro Ayestarán

y que puede verse magistralmente representada en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

Desde sus primeros años de juventud se despiertan en el futuro investigador la vocación de escritor y el amor por la música. A los doce años, mientras el país vivía el furor de los festejos del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, Vega recibe en su pueblo natal las primeras nociones de teoría y solfeo musical de la mano del profesor y compositor italiano Antonio Torraca. A los catorce, ejecuta aceptablemente el piano, el violín y la guitarra. Es sobre todo este último instrumento el que le cautiva durante toda su vida. Autodidacta por afición, desarrolla aquel amor al canto que le inculcara su madre desde la infancia, cuando le recitaba y cantaba aquellas coplas del cancionero romántico español que aprendiera casi de memoria. Ya por aquel entonces logra de oído, y con ponderable destreza, abrirse paso en la ejecución del encordado, interpretando milongas, estilos y algunas de nuestras danzas, las cuales aprende de sus amigos y de escuchar a los cantores del lugar.

A los 16 años se radica en la Capital Federal e ingresa en la Escuela Superior de Comercio, donde inicia sus estudios secundarios, dedicándose al mismo tiempo a perfeccionar sus conocimientos de guitarra de la mano del eximio guitarrista español Domingo Prat. Son estos años fructíferos para el joven Vega, pues mientras comienza a indagar sobre las distintas músicas tradicionales de América conoce al famoso concertista español Andrés Segovia, con quien mantiene una correspondida amistad hasta su muerte.

Al año siguiente de haber cumplido con el servicio militar obligatorio en la Guarnición Militar de Campo de Mayo, se traslada a la ciudad de Concordia, provincia de Entre Ríos, donde vive alrededor de dos años (1920-1922). Aprovecha su estadía en el litoral para conocer numerosas ciudades de Santa Fe, Corrientes, la República Oriental del Uruguay y del entonces Territorio Nacional del Chaco, trabajando para una compañía musical que recorre el interior brindando conciertos y espectáculos. En Entre Ríos se interioriza sobre algunos aspectos de su folklore; y es en Concordia donde comienza a publicar sus artículos periodísticos, que firma con diversos seudónimos como Cardenio en el caso de *El Heraldito*, o Rey Negro para *El Litoral* o sencillamente con sus iniciales (C. J. V.) en sus colaboraciones para el periódico *Irigoyen*, de la misma ciudad litoraleña.

PRIMEROS ESTUDIOS Y ESCRITOS

En 1923 lo encontramos nuevamente en Buenos Aires, abogado a perfeccionar sus conocimientos de guitarra con su maestro y amigo Domingo Prat y ya definitivamente orientado al estudio de la música folklórica tradicional. Posteriormente, aprende armonía con el compositor italiano Gilardo Gilardi, en tanto que el resto de sus conocimientos musicales son fruto de sus propias capacidades y de su desvelo por adquirir una autoformación sólida. Mientras tanto, refiere Vega que para costear sus necesidades trabaja como contador en diversos establecimientos, sin por ello abandonar sus estudios. El exceso de trabajo y de actividad le provocan un severo *surmenage* que lo obliga a permanecer convaleciente durante dos años en su pueblo natal.

En 1926, aunque todavía no recuperado del todo, se le encomienda la dirección de *La Revista Argentina de Arte*, que conducirá por dos años. También por aquella fecha publica su primer libro de poesías, *Hombre*, al cual le siguen, al año siguiente, un nuevo volumen de poemas titulado *Campo*, y posteriormente su libro de cuentos *Agua*, como así también varios que permanecieron inéditos: “Cuentos Memorables”, “Protoargentina. Cuadros de la Argentina de Antaño”, y un nuevo volumen de sus poesías titulado *Tierra*³.

EL INICIO DE SU CARRERA PROFESIONAL

Mientras se desempeña en estas labores literarias, según recuerda Isabel Aretz⁴, conoce en una conferencia al arquitecto Héctor Greslebin, hijo del conocido arqueólogo Emilio Greslebin, quien a la sazón desempeñaba el cargo de director de la Sección de Arqueología del Museo Nacional de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia. Greslebin supo apreciar las inquietudes de Vega y le abrió las puertas del Museo y de su importante biblioteca. En aquella institución pudo aprovechar la enseñanza personal de investigadores de renombre como José Imbelloni, Enrique Palavechino y su esposa María Delia Millán de Palavechino, Martín Doello Jurado, y luego con Ricardo Rojas, con quien trabó amistad. Como explican Waldemar Axel Roldán⁵ y

³ CARMEN GARCÍA MUÑOZ, “Bibliografía de Carlos Vega”, en *Revista del Instituto de Musicología Carlos Vega*, Año VIII, n° 8, Bs. As, IIMCV, UCA, 1987, p. 166. Hasta el momento esta bibliografía es la más completa que se ha realizado sobre la obra del insigne investigador argentino.

⁴ ISABEL ARETZ, “Homenaje a Carlos Vega”, en las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1988, p. 176.

⁵ WALDEMAR AXEL ROLDÁN, “Nota Preliminar”, en VEGA, *Panorama de la Música Popular Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1ª reimpresión facsimilar, 1998.

Jorge O. Pickenhayan⁶, Vega conoció por medio de Imbelloni los principios de la Escuela Histórico Cultural de Berlín y de Viena, cuyos métodos aplicó a sus investigaciones, aunque después adoptó parámetros propios que sistematizó y expuso claramente en su *Fraseología* para el análisis de la música mensural. A esta escuela también pertenecieron los musicólogos Curt Sachs, Erich von Hornbostel y Erich Fischer, entre otros.

Estas investigaciones realizadas entre pueblos muy diferentes en los distintos continentes, inclusive en el nuestro, trajeron como consecuencia inmediata el estudio comparativo de las que primero se llamaron músicas exóticas, utilizándose para ello el método de la Escuela Histórico Cultural o Escuela Difusionista, que se desarrolló en el primer tercio de nuestro siglo.

Las culturas estudiadas, casi todas de economía primitiva por contraposición a la de los propios investigadores, produjo la idea de que se estaba frente a un remoto pasado aún viviente, y la música oral vino a resultar un elemento a veces determinante para establecer la dispersión de antiquísimas culturas por el orbe. Este trabajo especializado recibió el nombre de “musicología comparada”, equivalente del nombre alemán de *Vergleichende Musikwissenschaft*, o sea “ciencia musical comparada”⁷.

Las teorías difusionistas a las que Vega adhería, al menos en un principio, sostenían, entre otras cosas, la permanente influencia en lo social y en lo geográfico, por imitación, de los principios culturales de los grupos humanos más elevados sobre los más primitivos. Así, señala Irma Ruiz⁸, como Vega sostenía que, en el origen y la difusión histórica de la música y las danzas tradicionales, las clases rurales imitaban a las urbanas, es decir que, en el ámbito de la cultura, lo inferior imitaba a lo superior. Como bien señalaba la autora, lo criticable de esta postura no residía en la mayor parte de las comprobaciones documentales que había encontrado para sostener sus afirmaciones, sino en la aplicación mecánica de este principio, puesto que en algunos casos, esta

⁶ JORGE OSCAR PICKENHAYAN, “Carlos Vega Precursor de Nuestra Musicología”, en *Revista de Nacional de Cultura*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, Año IV, n° 11, 1981, pp. 29-36. El autor fue el fundador de la revista *Polifonía* y su director hasta 1949.

⁷ ARETZ, *Historia de la Etnomusicología en América Latina*, Caracas, Ediciones FUNDEF-CONAC-OEA, 1991, p. 15.

⁸ IRMA RUIZ, “Repensando la Etnomusicología: Homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. VI, Madrid, 1998, p. 9. La visión de la autora es crítica sobre numerosos aspectos de la obra de Vega, por lo que se recomienda su lectura y su comparación con las afirmaciones de Isabel Aretz sobre los mismos posibles escollos en los trabajos del estudioso argentino.

relación no se cumplía y las situaciones respondían simplemente a la creación y al ingenio propio de esas comunidades campesinas. Hoy en día estas teorías, tan arraigadas hasta los años cincuenta, han sido ampliamente superadas.

Ahora bien, ese mismo año de 1929 Vega ingresaba en calidad de “autorizado” a la Sección de Arqueología y Etnografía del Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, y al siguiente se le ascendía a la categoría de “adscrito *ad honorem*”, desde donde comenzaría sus investigaciones sobre los antecedentes históricos de la música tradicional, las danzas nativas y los instrumentos criollos y aborígenes. También por aquellos años comienza a dictar sus conferencias sobre la música folklórica. Son fruto de esta época su primer ensayo musicológico titulado *Teorías del origen de la Música*, publicado en la revista *Síntesis* en 1929, y su libro sobre la música medieval, que fuera duramente criticado. Asimismo, en esta época publicó en algunos periódicos y revistas nacionales otros trabajos menores referidos a diversos temas musicales.

SU PROYECTO DE 1930 Y LA CREACIÓN DEL GABINETE DE MUSICOLOGÍA INDÍGENA

Debemos ubicar a Carlos Vega dentro del proyecto del nacionalismo educativo de Ricardo Rojas, esbozado en su obra *La Restauración Nacionalista* de 1909, desarrollado en su *Blazón de Plata* de 1910 y en *La Argentinidad* de 1916, y finalmente replanteado a modo de síntesis en su posterior *Euroindia* de 1924, ya que su padrinazgo fue muy grande, al punto de que la impronta del prolífero escritor santiagueño está presente en los trabajos del joven investigador, al menos en sus primeros tiempos.

Vega fue plenamente consciente de la importancia que la enseñanza de nuestra música tradicional poseía en sí misma para fomentar en las nuevas generaciones el espíritu nacional y el sentimiento de arraigo y de pertenencia. Y tanto fue así que en sus melodías y en sus poesías se encuentra contenido un sustancial tesoro patrimonial que, una vez perdido, nunca más podría recuperarse. Al mismo tiempo comprendía claramente la necesidad de recopilar nuestro cancionero tradicional en forma sistemática, ya que los anteriores proyectos que se habían abordado no reportaron mayores resultados.

Hacia los años 1907 y 1908 –como explica la Dra. Pola Suárez Urtubey⁹– se hicieron las primeras grabaciones folklóricas en su medio natural. Así, el Coronel Wellington Furlong registró por primera vez los cantos y la música

⁹POLA SUÁREZ URTUBEY, “A manera de Prólogo”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Buenos Aires, IIMCV, UCA, s/n.

de los indios de Tierra del Fuego –grabaciones que partieron del país con la misma expedición norteamericana–. Otro tanto sucedió con el antropólogo alemán Roberto Lehmann-Nitsche, quien, trabajando para la Universidad Nacional de La Plata, logró realizar nuevas grabaciones de aborígenes en la Patagonia y las primeras de indios chaqueños. Los registros hechos en el Chaco en 1908 a indígenas pertenecientes a las parcialidades Toba, Chorote y Chiriguano fueron realizados en el inicio de la última etapa expedicionaria al Gran Chaco Austral (1907-1917). En tanto las grabaciones hechas en el sur pasaron a Berlín para ser estudiadas, las chaqueñas pudieron ser analizadas en la ciudad de Rosario por el improvisado musicólogo Juan Álvarez.

En lo que respecta a la música criolla tradicional, la iniciativa de recuperar nuestro cancionero melódico provino de la recientemente fundada Universidad Nacional de Tucumán conforme al proyecto del gobierno provincial de emprender la reconstrucción de su antigua cultura regional con fines educativos. De ese modo, notables figuras locales de la talla de Juan B. Terán –fundador de la Universidad–, del prestigioso político Ernesto Padilla, del filósofo Alberto Rougés y de Juan Heller, entre otros, brindaron su incondicional apoyo al proyecto cultural. A tal fin, en 1917, las autoridades de la Universidad convocaron al renombrado músico santiagueño Manuel Gómez Carrillo¹⁰ encomendándole la labor. Éste recopiló más de una decena de melodías y las transcribió para ser interpretadas en piano, pero lamentablemente allí quedó todo.

Posteriormente, esta tarea le fue encomendada al insigne estudioso catamarqueño Juan Alfonso Carrizo¹¹, con quien Vega llegó a cultivar una sincera amistad; autor que, de paso por Buenos Aires, ya había escrito su obra *Antiguos Cantos Populares Argentinos. El Cancionero de Catamarca*, la cual, después de sus desavenencias de contrapunto con Ricardo Rojas¹², lograría editar en Tucumán gracias al apoyo recibido del Dr. Padilla y los hermanos Rougés. La labor desempeñada por Carrizo fue realmente monumental, aunque es de lamentar –como recordaba Bruno Jacovella¹³– que Carrizo sólo se interesara

¹⁰ FRANCISCO J. TRAVERSA, “Manuel Gómez Carrillo, su Plan General para la Recopilación y Popularización de la Música Nativa Santiagueña”, y MANUEL GÓMEZ CARRILLO, “Plan General para la Recopilación y Popularización de la Música Nativa Santiagueña”, ambos en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año X, n° 10, Buenos Aires, IIMCV, UCA, 1989, pp. 273-279.

¹¹ MIGUEL CRUZ, *Poesía Popular de la Argentina - La poesía criolla y Juan Alfonso Carrizo*, San Miguel de Tucumán, Grupo del Tucumán, 1998, p. 8.

¹² Puede seguirse la controversia entre ambos estudiosos en JUAN O. PONFERRADA, *Juan Alfonso Carrizo*, Buenos Aires, A-Z Editora, 1986, pp. 14-27.

¹³ BRUNO C. JACOVELLA, “Introducción, estudio preliminar y notas”, en JUAN ALFONSO CARRIZO: *Selección del Cancionero de Catamarca*, Buenos Aires, Dicio, 1987, p. 7.

por la poética de los miles de versos y coplas que recopiló y no registrara la música que en muchos casos las acompañaban.

A su vez, el tercer gran recopilador y difusor de la música del norte argentino fue el músico y cofundador de los Círculos de Obreros Católicos de Santiago del Estero, don Andrés Chazarreta, quien, siendo guitarrista, formó un conjunto de intérpretes profesionales que recorrió numerosas regiones de nuestro país entre los años 1916 y 1941, dando fe de los cantos y las danzas tradicionales de aquella antigua provincia “Madre de Ciudades”¹⁴.

El conocimiento de aquellos destacados precursores hizo tomar conciencia a Vega de la imperiosa necesidad de iniciar, antes de que fuera tarde, una verdadera recopilación sistemática del sonoro cancionero tradicional del país. Fue entonces que decidió presentar su meditado proyecto a las autoridades del Consejo Nacional de Educación. En dicha ocasión sostuvo los argumentos que, a su entender, justificaban la necesaria aprobación del mismo:

[...] Nuestras canciones se pierden: El Canto popular característico de una región, es el producto de lentos procesos en que colaboran complicados factores, en circunstancias que no se dan siempre ni se repiten con frecuencia. Por eso aquellos pueblos en cuya tradición oral se conservan un conjunto de melodías típicas, propias, inconfundibles –verdadero dialecto sonoro– pueden enorgullecerse de poseer un rarísimo tesoro en el acervo patrimonial.

La República Argentina, Señor Presidente, es uno de los pueblos favorecidos por el azar de una de esas oscuras gestas varias veces centenarias. En sus regiones excéntricas, fuera de las zonas de tránsito, sus habitantes, hijos de cinco generaciones de argentinos, modulan cantares y tañen y bailan danzas de gran originalidad e impresionante belleza. [...]

Algo muy grande y muy hondo, Señor Presidente, se pierde cuando se extingue la canción de un pueblo. La melodía natural, es el sentimiento de genios sin nombre, expresado en sonidos; sensaciones de amor o dolor en vigorosa síntesis, revisadas, ceñidas, intensificadas por la interpelación de todos los cantores de las generaciones siguientes. Por eso vive mil años. Cambian los pueblos su nombre, cambian su idioma, su religión, pero siempre los viejos cantares, henchidos de sabia humana, se alargan sobre el tiempo y nunca llaman en vano al corazón de los hombres con sus mensajes armoniosos. Tan sólo los grandes cambios de la sensibilidad colectiva a que estamos excepcionalmente abocados por obra del progreso mecánico –patente en la multiplicación de las

¹⁴ Sobre la importante labor de don Andrés Chazarreta y sus fructíferas consecuencias ver VEGA, *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1981, pp. 127-161.

comunicaciones— puede ahogar en sus reductos postreros la vitalidad de la expresión característica.

Se pierden nuestras canciones. Y con ellas, lo más raro y difícil en la música popular: el carácter, la estructura que las define como emanación local; la forma particular lograda por la emoción del pueblo en el momento de borbotar sonando. Lo que se va con las canciones populares es el alma de las razas en su expresión más aromada y profunda [...]¹⁵.

Para Vega, no se trataba solamente de conservar nuestro patrimonio musical por su alto valor histórico tradicional, sino, ante todo, por su importancia simbólica y formativa en el aprendizaje de las virtudes familiares, sociales y cívicas del pueblo argentino para la conformación de la Nación y su continuidad histórica. Como acertadamente señalaba,

[...] Los símbolos patrios (la bandera, el escudo y el Himno) representan, en síntesis, un corpus ideológico y una realidad geográfica —la Patria— que el sentido de los hombres no siempre percibe en toda su profundidad y extensión.

La Canción Popular es también un símbolo, un símbolo precioso que tienen, como el Himno, la virtud de obrar en los más íntimos planos del sentimiento, proclamando, con la tremenda fuerza de su lenguaje inmaterial y profundo, la autonomía lírica del pueblo que la canta.

Más de una vez en nuestra historia, las notas de una canción nativa reunieron a los dispersos, concitados por su extraña virtud de bandera sonora. [...] Supera a todo lo imaginable el arraigo y el poder de los símbolos sonoros. Nuestro Himno Nacional, magnífica página concebida sobre moldes clásicos universales, nos dio una prueba de ese arraigo y de esa fuerza cuando se pretendió modificar la línea que había consagrado el culto de muchas generaciones de argentinos [...]¹⁶.

Lo que se perdía junto a esas melodías y a los antiguos cantares era una parte esencial del ser nacional y de nuestra propia identidad y cultura tradicional. Preocupación identitaria, por otra parte, compartida por amplios sectores de la sociedad, ante el desarraigo y el cosmopolitismo que la inmigración masiva iba provocando. Por ello era fundamental para nuestro autor enseñar

¹⁵ VEGA, “Proyecto para la Recolección de la Música Tradicional Argentina, presentado al Sr. Presidente del Consejo Nacional de Educación, dependiente del Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, junio de 1930”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año IX, n° 9, Buenos Aires, IIMCV, UCA, 1988, pp. 281-282.

¹⁶ *Ídem, ibidem*, p. 283.

nuestra música nativa en las escuelas, para contribuir por su intermedio a despertar el sentimiento de pertenencia y apego en los nuevos pobladores del país y mantener el patriotismo en los antiguos. Al respecto observaba acertadamente:

[...] Los hijos de extranjeros, Señor Presidente –cifra enorme–, ni cantan las canciones de sus antepasados, ni tienen canciones propias. Forman colectividades tristes. Sólo un culto propicio de la infancia puede congraciarse con el espíritu con la tradición del suelo en que habitan. Pero no han rendido ese culto; y por eso, cuando son músicos, se creen obligados a seguir las pautas europeas, en lugar de extraer sus enseñanzas para aprovecharlas en beneplácito de la expresión genuina de América.

No han oído sino accidentalmente, ni los tristes pampeanos ni las vidalas noruegas. Deben fundarse en sus propios sentidos y tienen razón. Cuando oyen alguna canción nativa, les resulta tan extraña como una canción rusa, y aseguran que eso no es lo de ellos. Y es verdad. No es lo de ellos, es lo nuestro, de los que tenemos el antecedente de la herencia, de la infancia hogareña provinciana, del aire campesino saturado de cantares, de los que llevamos en la entraña las sensaciones de muchos años felices, prontas a vibrar y revivir conforme las acaricia la onda cordial de los bellos cantares nativos. El canto popular, Señor Presidente, es el hogar del espíritu. [...] Nadie sabe, Señor Presidente... nadie sabe lo que puede representar para el adolescente del porvenir, un puñado de canciones nativas desgranado en el patio de los niños [...].¹⁷

Para la concreción de su proyecto, considerado como el más importante de su vida, sólo solicitaba de las autoridades el necesario apoyo moral y la subvención de los gastos mínimos para cubrir los viáticos y la adquisición de los indispensables elementos de trabajo; el resto lo aportaría él mismo de su propio peculio, ya que era un hombre de costumbres modestas y que no aspirara a altos puestos públicos ni gubernamentales, sino simplemente a poder trabajar en paz y libre de las, no menos folklóricas, trabas de la burocracia administrativa.

Ahora bien, en 1931 la Dirección del Museo crea el Gabinete de Musicología Indígena y encomienda su conducción al novel investigador, ya en calidad de profesional rentado. Comienza Vega, por aquel entonces, a dedicar su tiempo a los estudios sobre la música tradicional y desde esta institución a realizar sus primeros trabajos de campo en el interior, los cuales *a posteriori* le permitirán desarrollar su sistema de fraseo musical. Dentro del Gabinete, Vega logra, en 1932, fundar la Sección de Musicología, la cual fue creciendo

¹⁷ *Ídem, ibidem*, pp. 283-284.

y mudando de sedes hasta que, finalmente, en 1948, su persistente empeño consigue independizarla definitivamente.

También por estos años es cuando empieza a incursionar en los estudios sobre la música medieval que le habían despertado interés desde 1929. La oportunidad de volcarse a esta temática se la brinda Ricardo Rojas al facilitarle el ejemplar del *Códice colonial* del franciscano Gregorio de Zuola, a cuyo estudio el novel investigador se vuelca apasionadamente y fruto del cual saldrá su trabajo *La Música de un Códice Colonial del Siglo XVII*, que publica desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1931¹⁸.

Desde el año 1929 Vega entabla una nutrida correspondencia con el anciano investigador español Julián Ribera –historiador, lingüista y precursor de la escuela arabista de estudios hispánicos–, cuyas teorías sobre el origen de la música medieval española habían sido duramente rechazadas en el ambiente académico de su tiempo. Ribera, como explica Huseby,

[...] había trascripto las Cantigas adecuando arbitraria e infundadamente sus melodías a la tonalidad clásica y aplicándoles patrones rítmicos tomados de tratados árabes de versificación. En su edición incluyó además una selección de Cantigas que proveyó de acompañamientos pianísticos de carácter decimonónico por él compuestos¹⁹.

Vega, quien estaba al tanto de las tesis de Rivera sin conocerlo personalmente, inició epistolarmente un rico intercambio de pareceres sobre sus teorías y las propias, hasta el punto de considerarse prontamente como su discípulo; e irreversiblemente conforme a su temperamento, se puso incondicional y polémicamente de su lado en la controversia académica. El estudioso argentino encontraba una similitud muy grande entre los sistemas melódicos de nuestra música folklórica y la hispánica medieval; y por lo tanto, convencido en rigor de que su fraseología resolvía el problema, intentó aplicar los parámetros de los cancioneros folklóricos a los de las Cantigas y Trovadorescos medievales.

¹⁸ Sobre esta cuestión puede consultarse, como una primera aproximación, el trabajo de BERNARDO ILLARI, “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología.”, en *Resonancias*, Año 7, n° 7, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2000, pp. 59-95.

¹⁹ GERARDO V. HUSEBY, “El Análisis Musical al Servicio de una Idea: Carlos Vega, Medievalista.”, en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de La AAM*, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998, pp. 90; 89-105. Para mayor claridad de estas afirmaciones ver la carta de Julián Rivera dirigida a Carlos Vega del 30-1-1930, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año I, n° 1, Buenos Aires, IIMCV, UCA, 1977, pp. 38-41.

Aferrado a las teorías difusionistas, no pudo salir de este yerro en el planteo de su fraseología. Por otra parte, y esto no es más que una suposición, posiblemente no sabremos nunca hasta qué punto influyó en su ánimo su ascendencia andaluza en esta cuestión, como se lo expresaría claramente a su mentor Rivera en misiva del 14 de septiembre de 1929 al sincerarse: “[...] con los Cantigas he vivido horas deliciosas. Me sabían a cosa recónditamente mía, soy hijo de andaluces y practico el *cante hondo* y la guitarra desde niño”²⁰; y más explícitamente aún, en carta al Dr. Ángel González Palencia al acusar recibo de no haber recibido todavía su *Historia de la España Musulmana*: “La España musulmana me seduce: es la patria de mis padres, la región donde tuvo mayor y más durable influencia la cultura árabe”²¹. Sin embargo, a pesar de estos errores en sus apreciaciones sobre la música medieval, hay que ponderar su empeño y seriedad al abordar estos temas y la fidelidad inquebrantable que mantuvo respecto de sus teorías no obstante la hostilidad que las mismas despertaron en el entorno académico de su tiempo. Por eso, como bien afirma Huseby, haciendo justicia a nuestro estudioso,

[...] la presencia de elementos comunes en la canción medieval y en ciertos repertorios americanos no es de extrañar, y probablemente sea de Vega el mérito de haberla percibido por primera vez, si bien al formar sus interpretaciones la extendió a especies donde la relación es por cierto difícil de justificar²².

Téngase presente que Vega toda su vida quiso ser medievalista, meta que nunca pudo ver realizada. A su regreso de Europa, entre los años de 1958 y 1959, después de haber conseguido en 1957 una beca de la UNESCO para perfeccionar sus estudios sobre la música medieval, y de haber recibido durísimas críticas en varias universidades europeas al exponer sus teorías, Vega retornó al país con una gran decepción en el corazón. Puede ser ésta una de las causas

²⁰ Carlos Vega a Julián Rivera, Buenos Aires, 14-9-1929, en *ibidem*, p. 35.

²¹ Carlos Vega a Ángel González Palencia, 14-12-1929, en *ibidem*, p. 34.

²² HUSEBY, *op. cit.*, p. 92. Isabel Aretz señala a este respecto que “antes de Vega, nadie había establecido nexos de las cantigas con la música tradicional de nuestros países. Las transcripciones se habían hecho siempre en Europa y la música transcrita casi nunca guardó relación con la música de tradición oral europea, excepto con ciertos arrullos. Con la música ocurrió lo mismo que los viejos romances que estudió Ramón Menéndez Pidal, los cuales no encontró ya en España y sí en América latina. Vega comparó melodías de la tradición oral argentina, como estilos y milongas, con las transcripciones que realizó de algunas cantigas, a las que llegó, precisamente –creo– porque le sonaban semejantes a la música por él recogida en los campos argentinos. En cambio, a los más reconocidos transcritores europeos les faltó este tipo de confrontación, al punto que se pensó que las cantigas pertenecían a un tipo de música sin descendencia”. ARETZ, “Homenaje a Carlos Vega”, *cit.*, p. 184.

que contribuyeron a que dejara inconclusa su tan trabajosa obra *La música de los Trovadores. Troveros, Minnesänger, las Laudes, las Cantigas. Interpretación de las notaciones de la música profana de los siglos XII y XIII*²³. La misma, en su proyecto original, consistiría en dos gruesos volúmenes de dos mil páginas cada uno, en los cuales quedarían incluidos más de mil ejemplos musicales, aunque después Vega tomó conciencia de su excesiva amplitud y decidió reducirla.

Ahora bien, en 1933 Ricardo Rojas lo nombra, en reemplazo de Vicente Forte, auxiliar docente y técnico de folklore en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, instituto que el literato santiagueño presidía. Allí se desempeñó hasta 1947, sin abandonar por ello la Sección de Musicología del Museo de Ciencias Naturales, de donde saldría la mayor parte de sus trabajos de investigación y difusión dedicados a la música argentina y americana. Durante aquellos años el joven investigador dictó sus cursos sobre nociones folklóricas a los alumnos de quinto año, cursos que luego se convertirían en ciclos de conferencias extensivos a toda la sociedad y público en general. También, desde el año 1930, Vega se desempeñó como profesor titular de Musicología en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

EL INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA

En 1944, el Gabinete de Musicología Indígena que funcionaba dentro del Museo de Ciencias Naturales pasó, por decreto del presidente Farrell del 10 de septiembre, a constituirse en el Instituto de Musicología Nativa como sección independiente dentro del mismo Museo. Cuatro años después, Vega logró que por decreto del presidente Perón, del 5 de julio de 1948, el Instituto pasara a depender de la Secretaría de Cultura y Educación de la Nación. Finalmente, en 1971, el Instituto de Musicología Nativa se constituyó en el Instituto Nacional de Musicología por el decreto 731 del 5 de marzo; y en 1978, por resolución del secretario de Cultura de la Nación, adoptó el nombre de “Carlos Vega” en homenaje a su creador²⁴.

Según recuerda Isabel Aretz²⁵, Vega siempre estuvo interesado en formar Escuela no sólo para que se continuaran las investigaciones musicológicas

²³ El manuscrito original y sus borradores se encuentran en el FDCV, IIMCV, UCA, Buenos Aires.

²⁴ ERCILIA MORENO CHÁ, “El Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega”, en *Revista de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año IX, nº 9, Buenos Aires, IIMCV, UCA, 1989, p. 95.

²⁵ ARETZ, “Homenaje a Carlos Vega”, cit., pp. 183-196.

iniciadas por él, sino también para que sus ideas sobre la música tradicional se difundieran. De esta manera fue logrando interesar y acercar en torno a su persona a noveles egresados del Conservatorio que pronto llegaron a constituir una primera y una segunda camada de discípulos. Entre los primeros se encontraron Isabel Aretz y su amiga y compositora Margarita Silvano de Regolí, a quienes se sumó prontamente –por intermedio del crítico de arte del diario *La Prensa*, Gastón Talamón– la compositora María Teresa Maggi, que aplicó sus talentos a la composición en forma tradicional. Al poco tiempo se agregó al grupo Silvia Eisenstein, compositora y prestigiosa pianista que trabajó a la par de Vega, le acompañó en sus viajes de estudio y colaboró en sus conferencias y que, finalmente, en 1951, contrajo matrimonio con él.

Completaron este primer grupo discipular el crítico de arte y joven profesor uruguayo Lauro Ayestarán, quien le acompañó hasta el final en una sincera y correspondida amistad, y la pintora y artista plástica Aurora Di Pietro, quien ilustró varios de sus trabajos y permaneció también junto al maestro hasta los últimos momentos. Un segundo grupo lo formaron Mario García Acevedo y el becario venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, uno de sus más talentosos colaboradores y posteriormente contrajo matrimonio con Isabel Aretz, radicándose ambos en Venezuela. Luego se sumarían la becaria boliviana Helena Fortín, el peruano Jorge Huirse Reyes, el chileno Eugenio Pereyra Salas, y puede ser considerado asimismo como perteneciente a este grupo el Padre Osvaldo Catena²⁶.

El tercer grupo se conforma con aquellos que fueron alumnos de Ayestarán y de Vega en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, y que continuaron su labor en los estudios musicológicos.

La década de los años que corren del treinta al cuarenta fue la etapa de consolidación del Instituto, en el cual Carlos Vega y sus discípulos comenzaron a realizar sus primeros viajes de estudio y a trabajar el material recopilado, perfeccionando su fraseología. Vega y sus discípulos recorrieron el país de punta a punta y varios países de Sudamérica, como Perú, Uruguay, Paraguay, Chile y Bolivia. En los viajes realizados a través de la Institución bajo su conducción, que fueron casi cincuenta –treinta y uno de los cuales Vega hizo personalmente–, se recolectaron miles de canciones y melodías tradicionales, estudiadas y perfectamente clasificadas por el maestro y sus colaboradores.

El último viaje que emprendió Vega con el Instituto Nacional de Musicología fue en el mes de agosto de 1965. Esa vez partió rumbo a Cacharí, provincia de Buenos Aires, al encuentro de una antigua familia de estancieros

²⁶ JULIÁN CÁCERES FREYRE, “Carlos Vega”, en *Revista de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Buenos Aires, IIMCV, UCA, p. 398.

criollos del lugar, pues tenía conocimiento de que poseían en su memoria un amplio repertorio de la música tradicional de la campaña bonaerense.

Consciente de que su enfermedad estaba muy avanzada, decidió invitar a un grupo de sus alumnos de la Facultad de Música de la Universidad Católica a acompañarle en la que él posiblemente consideró su última campaña. Pero esta vez, como haciendo suya la promesa evangélica de que “los últimos serán los primeros”, no invitó a sus alumnos más preparados de los últimos cursos, sino a los bisoños de primer año que aprendían con él la asignatura Introducción a la Musicología. Le acompañaron en aquella oportunidad cuatro de sus alumnas: las Srtas. Eleonora Angélica Alberti, Nerea Norma Valdés, Nilda Gladys Vineis y Yolanda María Velo.

Aquella estaba en Cacharí, localidad perteneciente al partido de Azul, fue fructífera, y a pesar de que no hubo buen tiempo entonces, la cordialidad del recibimiento y la hospitalidad brindada por aquellas gentes de tierra adentro suplió con creces a la indiferencia de la naturaleza. El fruto de aquel fin de semana son veintiocho registros sonoros interpretados, principalmente, por Esmo Gabriel González, jornalero de profesión, Brígido Luis Santillán y por las tres generaciones que integraban la familia Zavala de la Estancia La Nueva Elena, con los cuales permanecerían presentes para la posteridad aquellos estilos y milongas, huellas y prados, carambas y remedios, con sus infaltables triunfos, además de varias canciones populares de temática religiosa de antigua y tradicional data, con sus respectivas poéticas, melodías y origen histórico aportados por sus interpretes, que las recordaban por enseñanza de sus mayores.

VEGA PROFESOR UNIVERSITARIO

En 1956 el Episcopado decidió la creación de la Universidad Católica Argentina. Muchos esfuerzos por mantener encendida la luz del Evangelio en la formación profesional y su necesaria proyección social tuvieron lugar después de aquel primer fracaso de los tiempos Centenarios. Dos años después, el 7 de marzo de 1958, en la festividad de Santo Tomás de Aquino se declaró oficialmente fundada la Universidad bajo la advocación mariana de Santa María del Buen Aire²⁷, que diera nombre a esta ciudad de Buenos Aires por deseo expreso de su primer adelantado don Pedro de Mendoza en 1536.

En su nacimiento, la Universidad contó con tres facultades, en las cuales se impartían diferentes carreras profesionales y científicas. Nos referimos a

²⁷ GARCÍA MUÑOZ, “A Treinta Años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año X, nº 10, Buenos Aires, IIMCV, UCA, 1989, pp. 11-32.

las Facultades de Filosofía, Derecho y Ciencias Políticas y Ciencias Sociales y Económicas. A su vez, se crearon varios institutos que actuaron como embrión de las futuras facultades; entre ellas, la de Música o Escuela Preparatoria de Artes y Ciencias Musicales con sede en Riobamba 1227. Fueron sus profesores fundadores: Alberto Ginastera, Marta Pelizzari, Raquel C. Arias, Ana Cecilia Ferrero y Hermes Forti.

El 2 de noviembre de 1959, el gobierno nacional, bajo la presidencia de Arturo Frondizi, firma el decreto reconociendo a la entidad de enseñanza superior la capacidad de otorgar títulos oficiales, mientras la Escuela Preparatoria poseía ya un segundo año. En 1960 se creó la Facultad con varios cursos de enseñanza superior. Al año siguiente se estableció la carrera de Pedagogía y Educación Musical, y en 1962 la Facultad editó su primera publicación de investigación; nos referimos al trabajo de Lauro Ayestarán: *Domenico Zipoli: Vida y Obra*, sobre el primer músico en el Río de la Plata. Fue Ayestarán quien creó la cátedra de Musicología y a él se debe el inicio de la misma carrera, pero cuando enfermó, en 1963, ofreció su puesto a su amigo Carlos Vega, y consecuentemente éste fue convocado por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales como profesor titular de las asignaturas Folklore Popular Argentino, Paleografía Trovadorescas e Introducción a la Musicología, en las que se desempeñó hasta su muerte. Uno año después, en 1967, se creó el Departamento de Musicología y Crítica Musical.

La enseñanza universitaria y el ambiente de la Facultad revitalizaron el ánimo del maestro con nuevos bríos esperanzadores, por lo que no dudó en colmar a sus alumnos con todo su saber y valer formativo; y cuando tomó conciencia de que su hora estaba próxima, decidió donar a la Facultad que le brindó una nueva oportunidad, después de haber pasado años de privaciones y amarguras, todos sus bienes intelectuales para la creación de un Instituto de Investigación que continuara los estudios musicológicos, como veremos más adelante²⁸.

SU OBRA

Hasta el momento, la prolífera obra escrita por Carlos Vega no ha sido relevada del todo, pues varios de sus trabajos quedaron dispersos y sin terminar debido a la intención del autor de emprender obras de mayor envergadura; y, como ya hemos señalado, su excesivo perfeccionismo y su prematura muerte le

²⁸ Ver sobre sus privaciones y penurias los trabajos de SUÁREZ URTUBEY, “A Manera de Prólogo”, cit.; CÁCERES FREYRE, “Carlos Vega”, cit., p. 400; ARETZ, “Homenaje a Carlos Vega”, cit., p. 188.

impidieron finalizar sus proyectos como deseaba. Por otra parte, a sus escritos conocidos se siguen agregando manuscritos y esbozos de posibles conferencias o publicaciones. Otro problema que se plantea es que se desconoce la totalidad de los correspondientes a sus viajes y conferencias en el exterior, como así también aquellos que fueron publicados con seudónimos o en forma anónima. A pesar de ello, se han registrado más de 280 publicaciones y colaboraciones en periódicos y revistas especializadas nacionales y del extranjero, sobre un total de más de 350 escritos encontrados, como por ejemplo: en el suplemento literario de *La Prensa*, en la revista *Nosotros*, en *El Monitor de la Educación Común*, en los *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, en la revista *Cró-talos* de la Asociación de Profesores Nacionales de Música, en los *Cuadernos de Cultura Teatral* del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en las páginas de *Polifonía*, en *Síntesis*, en la revista *Aconcagua*, en *Crónica de Arte*, en *El Momento Musical*, en la revista *Folklore*, en *El Hogar*, en el diario *La Nación*, en *Caras y Caretas*, en *Espiral*, en *Tárrega*, en *La Vida Literaria*, en el diario *Crítica*, además de los ya nombrados periódicos de Concordia, etc.

A su vez, fueron editados por Ricordi, SADAIC, y la Asociación Folklórica Argentina más de medio centenar de folletos o pequeños cuadernillos sobre “Nuestras Danzas Nativas” con bellas ilustraciones, los cuales Vega escribió para que fueran destinados a la formación de los docentes de colegios secundarios e institutos de nivel terciario

Entre sus libros publicados –otros permanecieron inéditos– se destacan: *Danzas y Canciones Argentinas*, de 1936; *La Música Popular Argentina; Canciones y Danzas Criollas. Tomo II: Fraseología*, de 1941; *Panorama de la Música Popular Argentina*, de 1944; *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*, de 1946; *Bailes Tradicionales Argentinos*, de 1948; *Las Danzas Populares Argentinas*, de 1952; *El Origen de las Danzas Folklóricas*, de 1956; *La Ciencia del Folklore*, de 1960; *El Himno Nacional Argentino*, de 1962; *Lectura y Notación Musical*, de 1965; *El Cielito de la Independencia*, de 1966; y finalmente sus *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, compuesto por los cuarenta y cinco artículos que Vega publicó en la revista *Folklore* entre los años 1963 y 1965 con el agregado de cinco escritos inéditos, tal cual fueron encontrados entre sus papeles, publicados por el Instituto Nacional de Musicología en un solo volumen en 1981. Esta obra es sumamente valiosa por la contribución que realiza al estudio del surgimiento literario y artístico de una identidad nacional, propia y cara al sentimiento de numerosas generaciones de argentinos.

En cuanto a los que quedaron sin terminar, cabe destacar su *Cancionero infantil. Primer Volumen de la Escuela de Música*²⁹; *1001 Melodías Folklóricas Argentinas*; *La Música de los Trovadores*, entre otros; y finalmente, sus cuantiosos apuntes sobre el tango argentino, que conforman varias cajas de material recopilado en el IIMCV de la UCA y que Vega pensaba publicar con el nombre de “Los Orígenes del Tango Argentino”³⁰, aunque nunca alcanzó a terminarlo. Sobre esta obra, señala la Dra. Pola Suárez Urtubey, que

Lauro Ayestarán, el distinguido musicólogo uruguayo tan vinculado a Carlos Vega, dio su veredicto en carta del 4 de mayo de 1966, consultado sobre una posible publicación de esta obra inconclusa. Al haber dejado el autor el índice completo de la misma, Ayestarán pudo afirmar que sólo la tercera parte del libro sobre el Tango podía considerarse terminado. El resto existe en apuntes sueltos y gran parte sólo tenía vida en la mente del autor. Ayestarán recomendó entonces su edición con el posible título de “Estudios para los orígenes del Tango argentino”, dado el inmenso valor de esta parcialidad³¹.

En la introducción de su *Panorama de la Música Popular Argentina*, que era una síntesis intermedia entre sus escritos anteriores y un proyecto mucho mayor que tenía planificado para más adelante, Vega nos ha dejado una interesante semblanza de sus casi dos décadas de trabajo de campo. Refería nuestro investigador:

A los diez y siete años de aquellas publicaciones en que afronté los problemas del canto popular, creo poder abordar esta síntesis del panorama argentino con serenidad y con la seguridad posible. Todas las melodías que obtuve, las formas de externación y de acompañamiento, las fotografías, los datos sobre el cantor, sobre las fiestas, sobre las danzas y las especies líricas; todos los instrumentos musicales que recogí y los documentos que exhumé, han dejado en estas páginas recuerdo de su paso por mi espíritu. Parte mínima de ese material se reproduce aquí para la ejemplificación o la prueba indispensables, pero mucho de lo afirmado supone el testimonio que no doy, y es claro, por lo demás, que en un libro de rápidos trazos, falte toda referencia a las cosas que representan minucia excepcional.

²⁹ Recientemente reconstruido y publicado por DIANA FERNÁNDEZ CALVO, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año XX, n° 20, Buenos Aires, IIMCV, UCA, 2006, pp. 129-173.

³⁰ Actualmente el mismo se encuentra en preparación para su próxima publicación por parte del IIMCV, UCA.

³¹ SUÁREZ URTUBEY, “A Manera de Prólogo”, cit.

Los hechos, los hechos musicales folklóricos, netamente dados al autor por una observación atenta en el sitio, por una notación meticulosa, se presentarán en forma objetiva, no obstante la fuerte ordenación que los agrupa. La interpretación de esos hechos –cómo y por qué son eso y están ahí– producto de largo esfuerzo y de criterios y métodos propios, se esboza aquí sin mayores requisitos dialécticos. En esta faena llevo hasta donde puedo, unas veces por terreno consistente; otras, sobre el andador de moderadas hipótesis, y nunca en confiada afirmación de lo inseguro, presento a veces un simple estado de los problemas sin diferir la confesión de mi ignorancia.

[...] En tantas publicaciones, a lo largo de tantos años, nunca discurrí sobre la música popular argentina extensa y ceñidamente; sin embargo, han sido siempre las investigaciones musicológicas el objeto de mis mayores esfuerzos, y su resultado, mi más original aporte. Es que descubrí un escollo serio: la insuficiencia de la notación usual. Tarde una década en superar esa penosa dificultad. Mi *Fraseología* despejó el campo³².

Posteriormente, a la agrupación que Vega realizó de la música tradicional argentina por especies y cancioneros genéricos conforme al análisis comparativo de las diferentes melodías, sus continuadores y, entre ellos, principalmente sus discípulos Isabel Aretz y su esposo Luís Felipe Ramón y Rivera, perfeccionaron los aciertos de la fraseología y correspondiente grafía musical del gran investigador argentino, profundizando el análisis melódico y armónico, vale decir, la melodía y su acompañamiento³³.

En cuanto a sus trabajos sobre las danzas tradicionales, señala Ercilia Moreno Chá³⁴ que el tema ya había sido abordado por otros autores que se limitaron a compilarlas o simplemente registrarlas. Entre algunos de los que podríamos recordar, se encuentran Ventura Lynch (1883), Vicente Darago (1908), Jorge Furt (1927), Andrés Chazarreta (1916-1941), Domingo Lombardi (1931), Andrés Beltrame (1931-1935), Anita Chazarreta (1944), Joaquín López Flores (1949), Clotilde P. L. de Piorno (1951) y José Abelardo Lojo Vidal (1952). Cada uno de ellos y otros a los que no hacemos referencia aquí documentaron con mayor o menor detalle las características de esas danzas; sin embargo, Vega no recurrió a estas obras para el desarrollo de sus trabajos, sino que prefirió nutrirse con el fruto de sus propias investigaciones y de la

³² VEGA, *Panorama de la Música Popular Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 11.

³³ ARETZ, *El Folklore Musical Argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, 3^o Ed., p.29.

³⁴ MORENO CHÁ, “Palabras Preliminares”, en VEGA, *Las Danzas Populares Argentinas*, T. I, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1952; Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986, 1^a reimpresión facsimilar.

abundante información que recogía en sus viajes de estudio. Basta con ver las fichas de su archivo personal, completamente ordenadas y numeradas, para poder comprobar la cantidad de fuentes histórico-documentales que conocía y manejaba, sumadas las numerosas iconografías y noticias periódicas que poseía en su hemeroteca.

Por otra parte, además de su producción literaria, poética, histórica y musicológica, hay una faceta en el investigador argentino que a veces es poco conocida, y es, precisamente, su labor como compositor e intérprete. Vega

compuso la música incidental para las obras teatrales de *Madame Bovary*, dada a conocer en 1935; *La Salamanca* de Ricardo Rojas, estrenada en el Teatro Cervantes en 1943, y *El amor del sendero* de Federico Mertens, para orquesta de instrumentos folklóricos con armonio, presentada en 1947. En colaboración con Silvia Eisenstein armonizó entre 1943 y 1952 una serie de canciones y danzas argentinas para orquesta, que luego fueron grabadas. Trascribió y armonizó para guitarra obras populares y una obra de Vicente Fortea. Es autor de un *Andantino*, un *Andante* y una *Plegaria para guitarra*, impresos a mediados de la década de 1920, y de una *Pequeña serie para tres guitarras* que fue estrenada en 1929 por el Trío Prat en la Asociación Wagneriana. Entre sus papeles manuscritos hay esbozos de obras que no se sabe si llegaron a concretarse³⁵.

RECONOCIMIENTOS Y GALARDONES

Su conocida trayectoria a través de sus libros, artículos, conferencias y colaboraciones periódicas le fueron dando un merecido prestigio intelectual ante el público en general, ya se tratara de sus colegas en la investigación o de los simples lectores. Sus trabajos y aportes interesaban.

Vega, desde el Instituto Nacional de Musicología, con sus discípulos y colaboradores había recorrido la totalidad de nuestras provincias y varios países de Hispanoamérica con sus trabajos de campo. En sus viajes pudo consultar numerosos archivos nacionales y del exterior y recurrir a vastísimas fuentes escritas y orales en su empeño de documentarse sobre el origen y la historia que rodeaba a nuestras danzas y cancionero tradicional. Tanto esfuerzo y sacrificio no podía quedar en la nada en un tiempo en que la gente se interesaba y disfrutaba de estos temas.

³⁵ GARCÍA MUÑOZ - RUIZ, "Carlos Vega", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, T. X, Madrid, Sociedad de Autores y Compositores, 2002, p. 777.

Así, el notable investigador recibió en 1948 el Premio Nacional de Historia y Folklore otorgado por la Comisión Nacional de Cultura a su obra *Los Bailes Tradicionales Argentinos*. En 1952 nuevamente obtuvo el más alto galardón que otorga SADAIC a la mejor obra sobre música popular por su libro *Las Danzas Populares Argentinas*.

Fue también para Vega una satisfacción personal según consta en sus papeles, que Ricardo Levene lo convocara para redactar el capítulo concerniente a “La Música Argentina” en la *Historia de la Nación Argentina* que publicó la Academia Nacional de la Historia con la Editorial El Ateneo en 1946. Cabe recordar que nuestro investigador era miembro de número de la Asociación Argentina de Estudios Históricos y miembro titular del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, que por aquellos años también presidía Ricardo Levene.

Presidente del Consejo de la Sociedad Argentina de Folklore, fue a lo largo de los años siendo incorporado como miembro correspondiente a distintas instituciones dedicadas a los estudios folklóricos del exterior. Así, el investigador argentino fue correspondiente de la Sociedad Folklórica de México, de la Sociedad Peruana de Folklore, de la Sociedad Folklórica del Uruguay, de la Sociedad Folklórica de Bolivia, y finalmente de la Sociedad Folklore América de los Estados Unidos.

Durante sus últimos años de vida, Vega recibió numerosos reconocimientos por sus aportes musicológicos en distintos países de Europa y América, entre algunos de los cuales se encuentran Italia, Portugal, España, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Bolivia, Brasil, Chile, y por supuesto, la República Oriental del Uruguay y nuestro país, para el cual realizó un invaluable servicio.

Apenas tres meses antes de su fallecimiento, Carlos Vega fue incorporado como miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, y así logró el más alto reconocimiento que por su labor puede aspirar un músico e investigador de este campo de estudio en nuestro país. Su discurso de presentación del 21 de octubre de 1965, versó sobre “La Musicología como Ciencia”, sintetizando, quizás, uno de sus mayores desvelos intelectuales de su vida.

LA FUNDACIÓN DEL INSTITUTO DE MUSICOLOGÍA EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

El 12 de enero de 1966 Vega se dirigió al rector y fundador de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Monseñor Dr. Octavio Nicolás Derisi, para comunicarle su decisión de donar su biblioteca, obras editadas e inéditas,

documentos, fichas de su archivo, cartas y papeles personales, además de algunos muebles y hasta sus simples elementos de trabajo, para que todo ello contribuya a la creación de un instituto de investigación dedicado a los estudios musicológicos en el cual puedan participar docentes y alumnos en su perfeccionamiento profesional.

En el mes de febrero muere Vega, y el rector, conforme a la solicitud del reconocido docente, el día 14 de abril funda el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Ese día se celebra una misa solemne por el descanso en paz del investigador argentino oficiada por Monseñor Derisi, y Lauro Ayestarán, gravemente enfermo también, pronuncia un emotivo discurso de despedida, cuyo extracto esencial se conserva en el Libro de Actas del Instituto. Son miembros fundadores, en la más absoluta fidelidad al ideario de su creador, Pola Suárez Urtubey, María Teresa Melfi, Ercilia Moreno Chá, Waldemar Axel Roldán, Raquel Arana, Carmen García Muñoz, Raquel C. de Anas, Elena Fraboschi, Gerardo Huseby, Susana Kalmay, Delia Santana de Kiguel y Ana María Locatelli, todos ellos ex alumnos del maestro y algunos discípulos y continuadores de su obra.

SU MUERTE

Carlos Vega falleció el jueves 10 de febrero de 1966. Sus restos fueron inhumados en el Panteón de SADAIC en el Cementerio de la Chacarita. En los días posteriores a su fallecimiento varios de los diarios más importantes del país y algunos del extranjero publicaron necrologías recordando su persona y su reconocida obra; entre ellos, *La Nación*, el domingo 10 de abril de 1966, realizó una semblanza sobre la personalidad del investigador argentino. Decía el editorial en tal ocasión:

[...] Su fe en el hombre, su amor a la sabiduría más excelsa y a la más pequeña de las cosas buenas, su sobriedad en el vivir, que podemos llamar pobreza, ya que lo es el sólo tener lo imprescindible, su gran capacidad de trabajo, su voluntad, su vocación, su renunciación, en fin, parte de lo que configuró la múltiple y rica personalidad humana de Carlos Vega queda esbozada en las líneas que anteceden. Pero falta decir mucho. Falta decir de su honestidad intelectual, de su entusiasmo comunicativo, de su optimismo, de su caballerosidad (pienso en el paciente Vega allanando dificultades a sus alumnas, menos fuertes que los hombres, durante los viajes de estudio). De todo ellos supimos sus discípulos, como supimos que si bien era difícil a veces comprender su

empeño insistente para imponer sus opiniones, en lo verdaderamente fundamental, Carlos Vega tenía siempre razón.

Y queda también mucho por decir de la fortaleza de un espíritu templado ante la cercanía de la muerte. Los últimos meses, en los que él ya contaba por horas el momento de su alejamiento de nuestro lado, lo vimos firme sosteniendo el ánimo de los demás: “Ustedes no deben preocuparse por mí”. A veces inquieto, como siempre y, claro, más que siempre, por la falta de tiempo para terminar lo comenzado. Otras veces, haciendo graciosas referencias a lo que supuestamente encontraríamos al apropiarnos después de su muerte de sus papeles y sus cartas; porque nunca lo abandonó ese sentido del humor tan refinado y oportuno dirigido las más de las veces a burlarse de sí mismo, carente de maldad cuando se refería a los otros y sólo teñido de amarga ironía cuando se dirigía a la mediocridad o la ingratitud de los hombres. Ese sentido del humor que asoma en sus escritos en frases como éstas: “Por eso, y porque ignoro bastante bien los antiguos idiomas peruanos he escrito los precedentes nombres más o menos como me sonaron. No extremen las críticas los gramáticos especialistas por que si les faltan letras a algunos, a otros les sobran, en cambio...” [...] Faceta ésta de su espíritu que sin duda lo ayudó mucho a soportar luchas e ingratitudes a lo largo de su vida y lo sostuvo desde el momento en el que se le hizo difícil no preocuparse por su enfermedad.

Y falta decir de su afán por darnos más y más señales para poder seguir por los muchos caminos por él abiertos y que aún faltan por recorrer: “El secreto de esta música lo tengo yo y desde ahora es suyo. Se lo van a discutir. Tienen que pelear”; palabras textuales que son ejemplo de una actitud que no fue excepción, uno de sus últimos consejos y un regalo más de su rico patrimonio intelectual [...] ³⁶.

En síntesis, Carlos Vega partió de estas tierras dejando tras de sí un camino abierto con bases sólidas, donde poco había y todo estaba por hacerse. Pero como toda obra humana, y por tanto finita e imperfecta, su trabajo está sujeto a revisión, es factible de ser corregido en sus errores y perfeccionado en sus aciertos. Como todo hombre, Vega poseyó defectos, de los cuales somos conscientes y no hemos hecho relación aquí por la sencilla razón de que, a cuarenta años de su fallecimiento, lo que permanece vivo es su invaluable aporte a nuestro patrimonio cultural y no sus carencias y limitaciones personales. Superadas las pasiones del momento, justas e injustas, por el correr de los años, las nuevas generaciones de argentinos encontrarán en sus páginas una parte esencial de nuestra metafísica forma de ser criolla y tradicional, para muchos más que desconocida en el saber pero no en el ser; y al reencontrarse

³⁶ DELIA E. SANTANA DE KIGUEL, “Carlos Vega, el hombre”, en *La Nación*, Buenos Aires., domingo 10 de abril de 1966.

con la tierra de sus padres y con las costumbres de su gente, más de uno podrá decir agradecido –parafraseando al poeta– que si Vega cantó de aquel modo creyéndolo oportuno, “no fue para mal de ninguno, sino para bien de todos”.

CARLOS VEGA EN EL RECUERDO. ESCRITOS CONMEMORATIVOS

Los dos escritos de Carlos Vega que se presentan a continuación son la razón de estas páginas conmemorativas. Ambos permanecieron inéditos hasta el momento. Mientras del primero se tenía noticia, y figuraba en la bibliografía que realizó la Dra. Carmen García Muñoz, del segundo no se posee la menor referencia bibliográfica, y el manuscrito encontrado en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega se encuentra incompleto y no es más, posiblemente, que un borrador de una conferencia o colaboración periódica. El valor de estos textos, a nuestro entender, radica en que las verdades que se dicen en los mismos son el fruto acabado de treinta años de investigación académica y de trabajo de campo en el interior de nuestras provincias. Por otra parte, el motivo que amerita la publicación de los mismos, por simple que puedan parecer los conceptos vertidos en ellos, es el argumento de autoridad respecto de quien proceden tales afirmaciones. Ambos testimonios, ahora a disposición del público en general, son una nueva contribución al estudio de una de las figuras sociales arquetípicas y señeras de Nuestra Tierra: el criollo.

DEFINICIÓN DEL GAUCHO³⁷

La voz “gaucho” es rica en acepciones y en sugerencias. La más importante razón de su vitalidad actual es su resonancia de símbolo. Gaucho significa en primer término, para todos los que vivimos arraigados, un ideal de vida y de conducta. Sobre la base de un tipo rural histórico, hemos creado al hombre que cada uno quisiera ser, el hombre que quisiéramos ver en cada uno. Pues, aunque los gauchos verdaderos no fueron siempre modelos de virtud, hay que admitir que en sus buenos tiempos muchos de ellos, tal vez los más, fueron creyentes, generosos, respetuosos, dignos, honrados y valientes. Y las mujeres –¡nunca se las menciona!–, piadosas, sufridas, trabajadoras, fieles esposas y madres ejemplares. No es cierto que estas divulgadas opiniones sobre el gau-

³⁷ VEGA, “Definición del Gaucho”, ponencia presentada el día 29 de julio de 1958 en el Primer Congreso Internacional Tradicionalista celebrado en la ciudad de Buenos Aires. La misma figura como inédita. Manuscrito original en FDCV, IIMCV, UCA, Caja XXXV, manuscritos originales de escritos y conferencias no publicados.

cho se deban a la literatura gauchesca; mucho antes de tales obras coinciden autores diversos en proclamar sus condiciones y sus virtudes.

Debemos reconocer que hubo de todo entre los gauchos de todas las épocas. El mismo José Hernández confiesa que quiso “dibujar a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios y sus virtudes [...]”. El viejo Vizcacha era el reverso de la medalla. Hernández llegó a decir que la “indolencia le es habitual, hasta llegar a constituir una de las condiciones de su espíritu”.

Se podría escribir un libro sobre la indolencia del gaucho. Aquí me conformaré con decir que la indolencia del gaucho, obligado a trabajar para nuestros tardíos señores feudales por unos cobres al mes, ya no es el purísimo arquetipo, dueño de la tierra de nadie y de la hacienda de nadie, que trabaja poco, no por indolencia sino porque supo organizar su vida para no trabajar mucho y para nada. Más honrado sería envidiarle una situación que con tantos alardes de progreso no hemos sido capaces de lograr nosotros. De todas maneras, hubo desacostumbramiento al trabajo regular como resultado de un peculiar género de vida que, sin embargo, no excluyó las más altas virtudes del ciclo cristiano.

Aparte de los fundamentos de la idealización del gaucho –enteramente legítima como acto de voluntad colectiva– hay una cuestión puramente científica que consiste en la determinación de lo que dio fisonomía y carácter al gaucho histórico típico. Con éstas o con otras palabras, la cuestión se ha formulado hace muchos años, y son innumerables los autores que han respondido en notas, artículos, folletos y hasta libros enteros. Entre esos autores hay desde modestos aficionados hasta eminentes estudiosos.

Lo primero que han pretendido casi todos los intelectuales opinantes es una caracterización somática –física del gaucho–. Llegaron algunos a reconocer “una raza” gaucha; otros fueron más modestos. Para unos, el gaucho es el descendiente puro del español; para otros, es el mestizo del español e indio o de indio y española; terceros creen que es el indio acriollado. Se piensa, por otra parte, que el gaucho es mestizo, sí, pero de español con mujeres pampas o charrúas o guaraníes o de cualquier otra tribu. Ésta o aquella de tales opiniones o varias o todas juntas tienen que contener la verdad, porque físicamente el gaucho fue alguna cosa, pero nada se adelanta con esa verdad puesto que la definición del gaucho no implica una cuestión de orden físico.

Hubo gauchos españoles de nacimiento; los hubo hijos de padre y madre hispanos y mestizos de españoles con indias de todas las tribus. En menor cantidad, hubo gauchos de varios otros países europeos y de otros continentes, con sus descendientes y mestizos. Hubo gauchos negros, nacidos en África,

también con sus descendientes puros y sus mestizos con española y con indígenas. En fin, hubo gauchos indios.

Complementariamente –y de paso– podríamos recordar la existencia de indios blancos y negros. En la zona del Tuyú, la tierra en que descansa Santos Vega, recogí la leyenda del “Indio Negro”, que murió al entrar con el malón y fue enterrado en el lugar. Era uno de los muchos negros que ganaron las tolde-rías, como muchos blancos, como muchos indios –indios de otras tribus–. No, el problema del gaucho no es un problema de materia sino de espíritu.

Y en este punto tenemos que detenernos un poco para retomar la cuestión desde otro ángulo.

Si miramos en torno y recordamos todo lo que hemos visto en este mundo, observamos que sólo hemos hallado dos clases de cosas: las cosas *naturales* (como los astros, la tierra, las piedras, las plantas, los animales) y las cosas *culturales* (como los cuentos, los vestidos, las casas, las creencias, los vehículos, las coplas, etc.). Nos lo dicen modernos filósofos. Las cosas naturales son las que están o surgen o se desarrollan por sí mismas; las cosas culturales son los productos de la inventiva humana. Estas creaciones no podrían existir si no hubiera existido el hombre, y constituyen su equipo mental y material, es decir, su cultura. Ya se ve aquí que en Antropología la palabra “cultura” tiene un sentido muy amplio, puesto que abarca todas las invenciones humanas. Y el conjunto de invenciones de que dispone un grupo social, en cuanto herencia de los antepasados, recibe el nombre de “patrimonio”, como es sabido. El patrimonio define los grupos; el patrimonio caracteriza los tipos.

Para una ilustrativa hipótesis no poco fantástica, podríamos imaginar un hombre mental y físicamente desnudo, como un recién nacido, sin ideas conscientes ni vello ni cabello. Sobre la base física de ese hombre, como sobre una lámina en blanco, podríamos conformar el personaje que nos plazca. Si le inyectamos toda la cultura del universitario, las correlativas prácticas sociales de la ciudad, etc., y una especialización de estadista; si le dejamos discretos bigotes y cabellera corta y lo vestimos de acuerdo con la moda actual para adultos serios, seguramente obtendremos un buen candidato a presidente de la República. En cambio, si le inyectamos la religión, el habla, las creencias y las costumbres rurales, el conocimiento de la pampa y el dominio de sus animales; si le dejamos melena, bigote y barba; si lo vestimos con botas de potro, calzoncillo cribado, chiripá, etc., entonces podremos ofrecer un buen tipo de gaucho pampeano. Y esto, que parece una hipótesis absurda, se ha realizado innumerables veces sobre la base de criaturas aborígenes y gauchas o, al revés, sobre la base de niños de las ciudades, no con tanto apuro como ahora nosotros, pero con el mismo resultado en cuanto a implantación de un

paquete cultural en un cuerpo extraño a él. El gaucho, repito, es un personaje que se define por sus bienes culturales.

Hace años, en 1944, en un ensayo sobre la ciencia del folklore que incluí en mi libro *Panorama de la Música Popular Argentina*, anticipé ideas generales sobre la caracterización de los grupos populares según el conjunto de sus bienes de cultura. Se trataba de aclarar qué es el pueblo, el *folk* que busca el folklorista para sus estudios. Dije, entonces, que pueblo es el conjunto de individuos que usan las cosas folklóricas. Las cosas no son folklóricas porque las use el pueblo; al contrario, es la posesión de las cosas folklóricas lo que convierte al grupo social en pueblo folklórico. Éste es el principio que estamos aplicando ahora a la definición del gaucho. Así, gaucho es el individuo de un grupo rural que se caracteriza por la posesión y el uso de un número determinado de bienes de cultura. Algunas de las condiciones, tendencias y cualidades que desarrolla la práctica de esos bienes pueden mencionarse complementariamente. Todo esto, en principio, pues la definición cabal se obtiene mediante la lista de esos elementos culturales.

Hubo muchos tipos de gaucho, según las épocas, los lugares y la categoría.

El tiempo determinó cambios en la constelación de su patrimonio. Por ejemplo, hasta 1810-1820 el gaucho usó pantalón hasta la rodilla, bajo el cual asomaba una cuarta del calzoncillo; y por esos años se generalizó la prenda más original y característica de su indumentaria: el chiripá, que duró cerca de cien años. Los lugares influyeron de muy diverso modo sobre el número y caracteres de los bienes gauchos. Mientras el rancho pampeano tiene la máxima superficie cerrada, el del nordeste prefiere las superficies abiertas bajo el techo, y el monte del nordeste reclama el “guardamonte”. Por fin, en cuanto a la categoría, hubo gauchos ricos, usufructuarios de ajuares y equipos máximos, dueños o regentes de empresas rurales, y gauchos pobres reconocibles por su vestimenta de tres piezas: camisa, chiripá y ceñidos en los casos extremos. De manera que no se trata de una simple constelación de bienes caracterizadores, sino de varios conjuntos que tienen en común un corto número de cosas básicas.

Para acercarnos a los resultados, es indispensable una primera gran división de la totalidad en “gauchos por excelencia” y “gauchos por extensión”.

Esta primera división se debe en gran parte a las cosas del lugar y al lugar mismo. La selección del patrimonio más típico del gaucho está determinada no sólo por las exigencias de la vida y el trabajo sino también por el medio geográfico. Podemos decir, entonces, que el “gaucho por excelencia” es el habitante de las pampas verdes: gran parte del Uruguay, parte de Entre Ríos y Santa Fe y casi toda la provincia de Buenos Aires. Una variante de este gaucho es la

que floreció en la región Mesopotámica: campos de monte y parque natural del sur del Brasil, parte del Uruguay, todo Corrientes y parte de Entre Ríos.

El “gaucho por extensión” pertenece a la región norteña de los bosques vírgenes, a la zona cuyana y cordobesa de los secadales de entre serranías y a las estribaciones del noroeste. Las mesetas patagónicas, tomadas al indio después de 1880, recibieron los últimos gauchos de las provincias más próximas. Los agricultores de las altas montañas y de la Puna no pertenecen al género gaucho. Todo lo referente a las áreas es, por supuesto, aproximado y provisional.

Sólo mediante la cuenta de los bienes espirituales, sociales y materiales de que dispone el grupo se define cada especie. Pero todos los verdaderos gauchos coinciden en la posesión de un repertorio mínimo de bienes “mayores” (no caracterizadores pero indispensables), a saber: religión católica, familia monogámica, lengua española (con sus americanismos) y economía ganadera. A estos bienes mayores se puede añadir, por su constancia, el conjunto de cualidades que exige la vida rural pastoril y el medio habitual de traslación, tracción y trabajo: el caballo común a todos los gauchos. Además, las armas y útiles portátiles: rebenque, espuelas, lazo y boleadoras. La guitarra es general. Sus otros “bienes menores”, los cuales, por desiguales, determinarían tipos de gaucho, son: las formas y estilos de la habitación y del equipo doméstico; las doce o trece prendas de su vestuario máximo; la veintena de prendas de su apero completo y los diversos repertorios de creencias, costumbres, danzas, canciones, instrumentos, poesías, etc. Bien que sean muchas las semejanzas y hasta las coincidencias a lo largo de todas las áreas, es necesario un estudio exhaustivo de los repertorios generales y locales para un cuadro final del gaucho y sus especies; y hay que hacerlo, porque los más serios y documentados estudios que se han dedicado se deben a sus más enconados enemigos y son producto de una reacción contra las inmoderadas loas de la novela y el teatro gauchesco.

En fin, conviene reconocer y separar de los verdaderos grupos gauchos a los señores de la ciudad, que en todas las épocas, por su frecuente contacto con la vida campesina, han llegado a dominar las prácticas rurales y gustan de sus cosas. Estos señores, generalmente gratos y fervorosos, no son gauchos en sentido estricto, son hombres ambidiestros que sobreponen a su patrimonio urbano un número de bienes gauchos vitales. El gaucho tiene su patrimonio rural completo y nada más. Por la misma razón, tampoco son gauchos los tradicionalistas. Estos beneméritos ciudadanos, consustanciados con la tierra y su pasado, profesan la idea de que el gaucho personifica un ideal de vida y de conducta.

SANTOS VEGA³⁸

Quiero sugerir la posibilidad de reintegrar a la categoría de verdad histórica la vida de Santos Vega. A medida que nos alejamos en el tiempo de la fecha probable de su actuación, aumentan las dudas acerca de su existencia. En el año 1917, el sabio alemán Roberto Lehmann-Nitsche publicó una hermosa y bien documentada monografía que arribó a la conclusión negativa. En la medida en que permite el precario espacio disponible y no obstante el respeto, cariño y admiración que me inspira el autor, deseo expresar que la no existencia de Santos Vega está lejos de ser cosa comprobada. Me sirvo aquí de no pocas referencias de la propia obra de Lehmann-Nitsche.

REALIDAD Y FANTASÍA

Si nos empeñamos en identificar las versiones literarias de la leyenda pampeana con la vida real del payador, es claro que esto resulta imposible por absurdo. La celebridad de Santos Vega, su maravillosa capacidad de improvisación, su destreza en el manejo de la guitarra, su condición de gaucho peleador, su imponente belleza y apostura, la trágica muerte de su amigo Carmona –obra involuntaria de su propia mano–, su fortuna donjuanesca y otros detalles menores, deben considerarse creaciones literarias o hipérbolos, o simple agigantamiento oral de más modesta, posible y humana realidad. Pero, más que todo, la fantástica payada con el diablo –posible tópico legendario yuxtapuesto– tan bellamente poético como gratuitamente añadido, es el episodio en que se afirma la incredulidad de la mayoría en la existencia real de un payador pampeano llamado Santos Vega.

Ahora bien, si reducimos la actual celebridad del cantor con sólo regresar a la época en que vivió, y circunscribimos su moderna difusión a la limitada zona geográfica sudbonaerense primitiva; si consideramos su fama de improvisador como producto de un medio ambiente de semianalfabetos; su habilidad de pulsador, donde se tocaba la guitarra rudimentariamente; si atribuimos las exigencias efectistas del drama a las novelas populares la valentía y apostura del payador, y a lo mismo el episodio de la muerte de Carmona; si le quitamos a los cascos de su caballo unos cuantos miles de leguas pampeanas y achicamos, por consecuencia, la impresionante amplitud del escenario, tendremos,

³⁸ VEGA, “Santos Vega”, escrito inédito del cual no poseemos mayor información hasta el momento y que, por otra parte, no figura en las tres bibliografías que se han hecho sobre la obra del autor. El manuscrito original se encuentra en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Archivo Carlos Vega, Buenos Aires.

al fin, una figura lógicamente admisible, una vida natural y armónica justamente encuadrada en el conjunto de disponibilidades étnicas de la pampa setecentista.

Porque, en rigor, ¿es la de Santos Vega una silueta forzosamente planteada en el cuadro pampeano de la época? ¿Falta a la posibilidad de su existencia la indispensable coloración climática? En absoluto. Los payadores son una simple adaptación regional pampeana de los trovadores, troveros y *minnesinger*. Estos cantores populares (en muchos casos actores y pruebistas) se encuentran ya en la Andalucía del año 1000, de donde pasan luego a casi todo Europa. Existieron en la colonia y subsisten hoy en las repúblicas sudamericanas, nuevamente adaptados a las condiciones y exigencias del ambiente moderno.

LOS CICLOS LEGENDARIOS

El intento de incluir la leyenda de Santos Vega en el gran ciclo europeo de *Fausto*, nada más que por la común intervención del diablo, me parece artificioso y violento.

En la versión actual de la leyenda pampeana, con sus añadidos poéticos, faltan elementos fundamentales que impiden emparejarla con las europeas. El payador canta simplemente, canta naturalmente porque vino agraciado con el don del canto; un desconocido –que es el diablo– lo vence, y Santos Vega muere de pena.

El payador fue siempre un hombre bueno; por ello me parece una exageración incluir su “leyenda” entre las que presentan la “culpa” y “expiación”, simplemente porque en el poema pampeano no existen tales factores. Falta el clásico pacto con el diablo con posterior libertinaje.

Se ha dicho que el diablo viene a llevarse a Santos Vega, lo cual es inexacto. Basta recordar los textos conocidos: el diablo “vence” al payador pero no se lo lleva. Falta, pues, la “expiación”.

La leyenda de Santos Vega se parece a todas las leyendas “en que aparece el genio del mal”, pero no puede incluirse en ningún ciclo particular, ni en el del *Fausto*, ni en el de *Don Juan*. El episodio del diablo puede ser simplemente una yuxtaposición local por hipérbole a la vida real del payador.

ANTECESORES - SUCESORES

Porque, en rigor, ¿es la de Santos Vega una silueta forzosamente planteada en el cuadro pampeano de la época? ¿Falta a la posibilidad de su existencia y decurso la indispensable colaboración climática? En absoluto.

EL NOMBRE DE SANTOS VEGA

La ausencia de Santos Vega habría significado, por el contrario, la rotura del vínculo natural entre la serie de arquetipos étnicos que le precedieron y la de los que en actual decadencia le suceden. Se dirá: “de acuerdo; el payador –genérico– existió, nadie lo duda, pero nos resistimos a admitir la existencia de un payador llamado Santos Vega, precisamente”. Quiere decir que todo pudo ser menos el nombre que signa a un individuo de la clase admisible. Y bien; yo no puedo sino encarecer a la reflexión de las personas ilustradas la dificultad de “crear un nombre” e introducirlo a la tradición oral con difusión pampeana localizada un cuarto de siglo antes de Mitre (1838), su primer mentor, unos años antes de Miguel Cané (1856), de Ascasubi (1872), de Rafael Obligado (1877), a quienes debe su extraordinaria celebridad.

En 1830 el nombre Santos Vega era conocido en las pampas argentinas. Las décimas y cuartetas que se atribuyen al estro del payador han sido halladas, es cierto, en la literatura española anterior al adueñamiento de Santos Vega; me atrevo a decir que lo propio habría ocurrido si se hubiera conservado la música de “sus” tristes y cielitos. Es claro. El pueblo, mediante sus tipos representativos, no crea: conserva, selecciona, modifica ligeramente, adapta, unifica elementos tradicionales dispersos. Pero nadie, hasta hoy, nos ha dicho que el nombre de Santos Vega se encuentre en tal o cual antiguo romance. Se objetará que esgrimo un argumento “negativo”. Muy bien. En cambio, estoy formalmente resuelto a abandonar mi posición el mismo día en que se me documente la presencia del nombre “Santos Vega” en la literatura o tradiciones orales anteriores al año 1750.

Si se sustrae a la paternidad criolla el nombre del payador, no quedaría sino la existencia indudable del tipo que personifica Vega; vale decir, no quedaría nada, pues se trata aquí de ver si existió un individuo dudoso, no una categoría indubitante.

VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS

Deseo, ante todo, valiéndome de un símil, afirmar la importancia de los testimonios orales publicados de la existencia de Santos Vega que han llegado hasta nuestros días.

Supongamos que Juan Moreira –actor de una reciente época– no hubiera dejado bien documentado su paso en los juzgados y tribunales que debieron intervenir en sus escasamente líricas proezas. Prescindiendo de las constancias escritas (poco menos que desconocidas por el pueblo), en nuestros días nadie

duda de la existencia de Juan Moreira, y la razón es simple: viven actualmente numerosos testigos oculares de sus andanzas y hechos; vive el propio policiano que le dio muerte. Pero, tiempo mediante, desaparecidos los testigos, la existencia de Juan Moreira resultará dudosa para las generaciones del porvenir por las mismas razones que se invocan hoy para negar la de Santos Vega: porque nadie puede afirmar que le ha visto.

Hace un año entrevisté en la provincia de Buenos Aires a un anciano que conoció y trató a Juan Moreira. El viejito me refirió con detalle las circunstancias en que tuvo que ver con el gaucho, su carácter, su generosidad y diversas minucias. Yo he pensado en publicar las constancias de esa entrevista no por desviado afán de exaltar al famoso paisano, sino por el interés que pueda tener mañana para el documental de un arquetipo pampeano: el “gaucho alzado”.

Siempre suponiendo que no existen documentos, mi publicación sería andando el tiempo un testimonio registrado “en la época”. ¿Qué valor, en fin, atribuirían a ese testimonio los tradicionalistas del porvenir? Sólo puedo decir, como autor del trabajo, que su valor debe ser decisivo, sobre todo, si aparece confirmado por otros testimonios contemporáneos.

En el caso de Santos Vega, existen dos testimonios registrados cuya formal consistencia se olvida indebidamente. Salvo el caso de falsedad –que mi personal experiencia rechaza– creo que bastan para documentar la existencia de Santos Vega, afianzados por la reciprocidad y consolidados por la tradición oral y el cúmulo de posibilidades circundantes.

EL TESTIMONIO DE RODRÍGUEZ OCÓN

El señor P. Rodríguez Ocón publicó en *La Prensa* del 28 de julio de 1885 un artículo titulado: “Santos Vega. Su muerte”. Obtuvo las referencias que ofrece de un anciano nacido en el año 1813, quien, cuando tenía 12 años de edad, presenció la muerte de Santos Vega, sin diablo ni “brillante lluvia de escamas”, naturalmente. Añade Rodríguez Ocón que el hecho ocurrió “entre los últimos días de junio y los primeros de julio”. Quito el engarce literario y ofrezco textualmente los párrafos substanciales del artículo aludido y amplifico entre paréntesis:

Era el año 1825 y una fría tarde de invierno. [...] En... la estancia de Laura Valiente (en las inmediaciones de la Boca del Tuyú) sus peones, bajo la dirección de su mayordomo don Francisco N. [el testigo no recuerda el apellido] y del capataz don Pedro Castro se ocupaban en asegurar sus haciendas para pasar la noche, mientras en la cocina se preparaba el asado [...].

Ladran los perros; se sienten pisadas de caballos; el peón de la cocina “[...] vio descender de su brioso corcel un anciano de venerable aspecto que llegaba al palenque acompañado de un niño que a la sazón tendría 10 años”. El peón con gran sorpresa reconoció en el visitante a Santos Vega; con profunda admiración y respeto se adelantó a recibirlo, ofreciéndole posada, que aceptó el payador.

Santos Vega venía triste. [...] Mandó tender su cama [el recado] junto al fogón, en la cocina. En ella se sentó en actitud meditabunda, fijando tristemente la mirada en la lumbre que presentaba algún calor a su aterido cuerpo.

Llegan el mayordomo, el capataz y los peones. Don Francisco lo saluda, celebra su llegada.

–Desde las últimas payadas en la esquina “La Real” no volví a verlo ni saber nada de usted. Espero que esta noche me haga oír algunas décimas.
–Con mucho gusto; si Dios quiere, cantaremos.

El testigo presencial que suministra los datos al articulista puso en el asador un “peludo” que Vega traía a los tientos. Más tarde, los peones que cenaban en la cocina “[...] llenos de pavor, vieron a Vega que, presa de un temblor horrible... sufría fuertes convulsiones [...] Santos Vega Moría.

Y murió. Nadie durmió esa noche. Algunos lloraron desconsoladamente.

Vega era un hombre de baja estatura; delgado de cuerpo; su rostro de un blanco mate, estaba en relación con su espesa barba blanca y su cabello también blanco. Sus facciones, en general, eran finas. Vestía chaqueta corta de paño azul marino, adornada con cordones y trencilla negra de seda; chiripá negro, calzoncillo cribado y bota de potro. Cuando murió presentaba de sesenta y cinco a setenta años.

Un loco llamado Mariano, hermano del mayordomo, construyó un féretro de tosca madera, con los restos de buques náufragos.

A la izquierda de la estancia ya referida, que estaba situada en la boca del Tuyú, había una pequeña isla rodeada de talas, que servía de cementerio. Con esa dirección partió a las 12 del día el fúnebre cortejo, acompañando los restos de Santos Vega a la última morada, y llevando en una carretilla de mano el ataúd.

He omitido numerosos detalles que denotan un verdadero testimonio de la época. Remito al lector a *La Prensa* citada o a la valiosísima monografía de Roberto Lehmann-Nitsche, “Santos Vega”, donde aparece reproducido.

EL TESTIMONIO DE NICOLÁS GRANADA

El que comentamos a continuación no tiene el mismo valor que puede asignarse al de Rodríguez Ocón.

Fue publicado en la revista *Santos Vega*, números 4 y 5, de enero 24 y 31 de 1914. Mientras la concordancia en los detalles fundamentales permite sospechar su procedencia de la misma fuente escrita, la discrepancia en las minucias y la alusión a “documentos importantísimos que guarda el señor Eduardo Hostochy, nieto de un testigo presencial de la muerte” de Santos Vega, parecen concederle cierta autonomía.

Santos Vega [...] era un hombre de regular estatura, del color acaobado de nuestros hombres de campo, de cabellos renegridos y larga barba, nariz fuertemente acentuada, boca graciosa y expresiva y ojos de mirada viva y perspicaz. [...] Era sobrio en el vestir, prefiriendo los colores oscuros y sin llamativas zarandajas.

Luego dice Granada: “Una tarde [...]”³⁹.

EL TESTIMONIO DE MITRE

Breve, pero valiosa, es la referencia que el ilustre publicista argentino dedica al payador, en 1838. Se encuentra en la doceava estrofa de su poema “A Santos Vega”. Dice así:

³⁹ El resto del testimonio de Nicolás Granada está ausente en el manuscrito original. Vega asienta en el mismo el número 424 que bien podría hacer referencia a la publicación del testimonio de Granada en la *Revista Santos Vega*, Buenos Aires, nº 4, del 24 de enero de 1914 o, por el contrario, a una de las fichas de su archivo personal que poseía completamente ordenado y numerado. No lo sabemos con exactitud, pues no pudimos dar con la ficha en cuestión, aunque sí con las que corresponden a las obras de Bartolomé Mitre, Eduardo Gutiérrez y Rafael Obligado sobre el afamado payador del Tuyú. Por tal razón remitimos al lector al trabajo de Nicolás Granada antes mencionado o, en su defecto, a los estudios de ROBERTO LEHMANN-NITSCHE, “Santos Vega”, en *Boletín de la Academia de Ciencias de Córdoba*, T. XXII, Buenos Aires, 1917; o *Santos Vega -Folklore Argentino*, prólogo, bibliografía y notas por E. M. S. Danero, Buenos Aires, Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel Editora, 1962, pp. 408-414.

Tu alma puebla los desiertos,
 Y el sur en la campaña
 Al lado de una cabaña
 Se eleva fúnebre cruz;
 Esa cruz, bajo de un tala
 Solitario, abandonado,
 Es símbolo venerado
 En los campos del Tuyú.

La palabra “Tuyú” tiene una llamada al pie: “Tuyú, partido de la provincia de Buenos Aires, situado en la costa del Atlántico, en el cual desemboca un arroyo del mismo nombre, etc.”.

Mitre recogió la versión oral trece años después de la muerte del payador, esto es, cuando vivían centenares de campesinos que vieron y oyeron a Santos Vega.

Aunque la afirmación de su existencia —el poema íntegro— se produce en el sector imaginativo por excelencia, el mismo Mitre se preocupa por robustecer su carácter histórico mediante algunas notas. La elegía al payador —expresa el autor— “se funda en la tradición popular que ha hecho de Santos Vega una especie de mito que vive en la memoria de todos, envuelto en las nubes prestigiosas del misterio [...]”.

Y en otra nota, dice categóricamente:

Histórico. Santos Vega murió de pesar, según tradición, por haber sido vencido por un joven desconocido [...] cuando la inspiración del improvisador faltó a su mente, su vida se apagó. La tradición popular agrega que aquel cantor desconocido era el diablo, pues sólo él podía haber vencido a Santos Vega.