

Sánchez, Nancy Marcela

El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón

Décima Jornada de la Música y la Musicología, 2013
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

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

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

Cómo citar el documento:

Sánchez, Nancy Marcela. "El carnavalito jujeño : del ritual pagano al Teatro Colón" [en línea]. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación : Investigación, creación, re-creación y performance, X, 4-6 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalito-jujeno-ritual-pagano-teatro.pdf> [Fecha de consulta:]

EL CARNAVALITO JUJEÑO: DEL RITUAL PAGANO AL TEATRO COLÓN

NANCY MARCELA SÁNCHEZ

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

En esta comunicación nos proponemos mostrar las diferencias entre el carnaval “antiguo” y el carnavalito “moderno” recopilado por Carlos Vega en sus trabajos de campo en Jujuy para luego compararlas con las versiones que fueron re-creadas en espectáculos teatrales y en ámbitos educativos en los que el musicólogo intervino activamente. La finalidad es revelar los cambios de sentido que afectaron el repertorio recopilado *in situ* como resultado de la proyección folklórica y de las mediaciones operadas en el proceso de nacionalización de las músicas regionales, en la primera mitad del siglo XX en Argentina.

Analizamos el aspecto formal y estructural (rítmico, fraseológico y sonoro) de algunos ejemplos documentados en su contexto originario como carnaval “antiguo”, “rueda” o ronda colectiva, para distinguirlo de las versiones del carnavalito “moderno” que fueron difundidas y recreadas con fines artísticos o didácticos por instituciones de enseñanza (oficiales y extraoficiales) y otros organismos culturales dependientes del estado.

Estas versiones modernas, mediatizadas y mediadas, adaptadas al gusto urbano, serían legitimadas como parte del repertorio “folklórico nacional”, oficiando de modelo para la creación de los nuevos carnavalitos que trascenderían las fronteras nacionales y continentales, dejando en el olvido a las expresiones más tradicionales de la Puna y la Quebrada de Humahuaca, - la rueda o carnaval “antiguo”-, vinculadas con ancestrales prácticas tales como los ritos agrarios y las ceremonias de la Pachamama entre los andinos y con el *Areteguazú* en las comunidades indígenas del Chaco salteño.

Palabras clave: carnavalito, Jujuy, carnaval “antiguo”, musicología, Carlos Vega

Abstract

In this article it is our aim to show the differences between the “ancient” carnival and the “modern” carnavalito compiled by Carlos Vega in his field works in Jujuy, and to compare them with those versions that were recreated in the theatre plays and educational environments in which the musicologist carried out his mediations. It is our purpose to reveal the changes of direction affecting the repertoire compiled in *situ*, as a result of the folkloric projection and the mediations made in the context of the nationalization process of the regional music in the first half of the XX century in Argentina.

The formal and structural aspects are hereby analyzed (rhythmic, phrase and sound) of some documents recorded in their original context as “ancient” carnival, “rueda”, “ronda” or collective round, in order to distinguish it from the “modern” carnavalito versions that were known and recreated with artistic or didactic purposes by teaching institutions (official unofficial ones) and other state cultural organizations . These versions (modern, urban, shown in the mass-media and mediated), adapted to the urban taste would be legitimized as part of the “national folkloric” repertoire and would become model for the creation of new carnavalitos. These “new” carnavalitos went beyond the national and continental frontiers, leaving behind the Puna and the Quebrada of Humahuaca, - la “rueda” o carnival-, that were related to ancestral practices such as the fecundity rites or the *Pachamama* ceremonies among the Andes inhabitants and with the *Areteguazú* from the indigenous communities of the Chaco salteño region .

Key words: carnavalito, carnaval “antiguo”, musicology, Carlos Vega

Objetivos

- Revelar los criterios de selección y las mediaciones que legitimaron al carnavalito “moderno” relegando la difusión del carnaval “antiguo”.
- Mostrar las diferencias entre el carnavalito tradicional jujeño documentado por Carlos Vega en sus trabajos de campo y las versiones recreadas en espectáculos teatrales y educativos.

Introducción

Esta comunicación se vincula con la tesis doctoral que estamos elaborando¹ y con un proyecto de investigación para digitalizar los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega con la finalidad de crear un Fondo Documental unificado entre ambas instituciones.² Los cuadernos de viaje reposan en el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología (ACINM) y las fichas en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (IIMCV) de la UCA, respectivamente.

Al examinar las fuentes documentales mencionadas, correspondientes a los trabajos de campo efectuados en la provincia de Jujuy, entre 1931 y 1945, en las localidades de Humahuaca, Tilcara, Yavi, La Quiaca y Uquía, entre otras, advertimos que el musicólogo registró expresiones musicales y dancísticas bajo la denominación de carnaval “antiguo” y carnavalito “moderno” y considerando que la mayoría de las recolecciones con esos nombres no han sido analizadas, señalamos la importancia de hacer una distinción entre esas especies musicales, líricas y coreográficas (empleando la terminología de Vega)³.

Por otra parte, sospechamos que la cuestión va más allá de una variante en la denominación y la clasificación entre las rondas colectivas y el carnavalito urbano representado en clubes, salones, teatros y escuelas, por lo tanto, en esta aproximación, formulamos comentarios críticos sobre las descripciones del carnaval y el carnavalito que realizó el musicólogo y las reconsideramos desde una perspectiva actual.

A la vez, reflexionamos sobre las diferencias de sentido de estas expresiones culturales en su ámbito originario y sobre los desplazamientos de sentido provocados por las distintas mediaciones.

Las diferencias entre el carnaval “antiguo” y el carnavalito “moderno”

En los viajes número 1, 2 y 41 realizados entre 1931 y 1945 por Carlos Vega a la provincia de Jujuy, recopiló más de treinta piezas musicales bajo las denominaciones de “carnavalito”, “carnaval” y “carnavalcito”. Algunas de ellas fueron registradas en forma completa y otras en forma fragmentaria. Algunas fueron pautadas y grabadas, y otras fueron registradas de una u otra manera.

¹ El tema del proyecto de tesis que presentamos en 2012 para aspirar al Doctorado en Musicología en la Universidad Católica Argentina es “El carnaval ‘antiguo’ y el carnavalito ‘moderno’ documentado por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado in situ (1931 – 1945)”.

² El proyecto de investigación “Los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información de los Archivos Científicos del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA para la creación de un Fondo Documental unificado”, se realiza en el marco del convenio firmado en 2013, por la Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Dra. Diana Fernández Calvo y la Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

³ Si bien el carnavalito en sus versiones criollas y folklóricas fue grabado por Vega in situ y algunos de esos ejemplos fueron publicados, no sucedió lo mismo con el carnaval antiguo o en rueda por las razones que detallamos en este trabajo.

Todas esas expresiones que eran conocidas con diferentes denominaciones *emics* por los nativos de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca, fueron luego subsumidas por Vega en una única categoría legitimante y simplificadora, carnavalito.⁴

“Carnavalito es el nombre con que actualmente se designa a la forma más evolucionada, compleja y moderna de las grandes rondas colectivas prehistóricas” [...] también se le llama sin la desinencia de diminutivo, Carnaval, y sus formas rústicas reciben diferentes nombres. Allá, en el noroeste, tiene gran aceptación entre todos los círculos sociales y se ejecuta espontáneamente como parte del repertorio en boga: aquí, y en todo el resto del país, sólo puede realizarse como espectáculo de escolares o de adultos y, en tal carácter, es el más vistoso y jovial de nuestros bailes tradicionales”. (Vega, 1952: 115).

En los documentos que analizamos (fichas y cuadernos de viaje) Vega registró la ocasión del baile o danza e indagó sobre la antigüedad de las mismas intentando determinar sus orígenes y reconstruir una genealogía. En el caso de las danzas populares y tradicionales folklóricas, graficó en orden las figuras de la mayoría de las danzas, detalló el nombre de las mismas incluyendo las voces de mando, entre otros datos concernientes al baile y a la coreografía.⁵

Con respecto a la música, anotó la línea melódica en los cuadernos de pautaciones aplicando el método de la fraseología que había creado (Vega, 1941), registró los datos de los ejecutantes, el instrumento musical empleado y la localidad donde recopiló cada pieza, además del año y el número de viaje de estudio.

En el caso de las grandes rondas colectivas a las que definía como “supervivencias prehistóricas”, Vega relató someramente algunos movimientos y figuras tales como la serpentina o “serpenteado”, mencionó los cambios de sentido del giro de la ronda y los recorridos que espontáneamente hacían algunas parejas de mujeres o de hombres.

“Es danza de carnaval, pero se baila también en otras ocasiones y con otro sentido. Hay que detenerse a observar que algunos bailarines llevan en la ronda un tallo de maíz con sus espigas o una rama de malvavisco o de albahaca; porque en ese complemento, antiquísima supervivencia, residuo de las prehistóricas danzas agrarias, se objetivaba el anhelo de feliz cosecha.” (Vega 1952: 116-117)

Si bien se refirió al comportamiento de los nativos en el contexto ritual, debemos aclarar que decidió no profundizar en los sentidos y las funciones de expresiones como estas, a las que juzgaba como “primitivas” o desprovistas de desarrollo musical y coreográfico, y por lo tanto, de escaso o nulo interés artístico. Tal vez por sus propios marcos de pensamiento no pudo ver que detrás de la aparente simplicidad y monotonía de la ronda se ocultaba una elaborada estructura ritual cuya belleza y sentido son totalmente ajenos a los del carnaval de los criollos.

⁴ Según la clasificación de Carlos Vega ([1944] 2010), el carnavalito del altiplano jujeño pertenece al Cancionero pentatónico. Forma parte de un repertorio musical tradicional que se ubicaba en una franja serrana no muy ancha que abarca parte de Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y, en Argentina, entre los paralelos 22° y 24° (norte de las provincias de Jujuy y Salta). La música y la danza son parte de una práctica más compleja vinculada con los ritos paganos y ciclos agrarios, cultivada por indígenas y mestizos de origen argentino y boliviano, en ámbitos rurales o semirurales, en la zona del altiplano jujeño y de la Quebrada de Humahuaca.

⁵ En el cuadro de clasificación de las danzas que Carlos Vega publica en las *Danzas Populares Argentinas* (1952) y que repite en *El Origen de las Danzas Folklóricas* (1956: 57), aparecen diferenciadas, la rueda, donde mujeres y varones que no actúan como parejas, ejecutan las evoluciones, y el carnavalito moderno como danza de pareja suelta interdependiente, de carácter vivo. Por otra parte, nunca quedó clara la distinción entre música popular y folklórica por la complejidad de los procesos implicados en las prácticas culturales y por las limitaciones de las clasificaciones de los géneros populares.

Las prácticas que documentó en ámbitos indígenas como en el Chaco salteño y en la puna jujeña entre los coyas (el pueblo originario *kolla* o del *Kollasuyu*) y mestizos serranos no se ajustaban a los objetivos de su investigación musicológica, por consiguiente, no les dedicó la misma atención que a los bienes espirituales criollos. Veamos cómo describió en una ficha de viaje (“Danza de las Ofrendas”) el contexto ritual de la rueda recopilada en Pumahuasi, una localidad próxima a La Quiaca en el departamento de Yavi (Jujuy).

“Luego forman una rueda, tomados de la(s) manos hombres y mujeres, alrededor del agujero y saltan al compás de la caja, la “quena” y [el] “asta”, con acompañamiento de cantos. Dan tres vueltas para la derecha y tres para la izquierda. Esta es la danza popular que se conoce. Terminado este acto de enterrar parte de las ofrendas, cuyo fin es para que no se enoje la “Pachamama” y no los coma, se reparten el resto de las ofrendas y sigue una orgía desenfadada, bailan hasta el siguiente día.”(Carlos Vega).⁶

Indudablemente describió una parte del ritual de la Pachamama que es una ceremonia fundamental para comprender el pensamiento indígena y la cosmovisión andina y aunque Vega recupera la explicación de los nativos al mencionar la finalidad (“para que no se enoje la Pachamama y no los coma...”), esa imagen, desprovista de una adecuada interpretación, puede parecer pueril o extravagante, por eso revisamos el sentido de esta descripción en el marco de las concepciones que le dan sustento a la producción simbólica y a la religiosidad de los pueblos originarios.

De la misma forma, lo que percibió como “una orgía desenfadada”, debería reconsiderarse desde una perspectiva científica y desde un posicionamiento personal que no esté sujeto a prejuicios de clase, de moral o de otra índole, como advertimos en este caso, a pesar de que reconocemos que su visión se correspondía con el pensamiento canónico de entonces. También estas descripciones etnográficas requieren una reflexión en torno a las concepciones de raza implícitas.

El siguiente relato indica que la ronda también tenía una función de selección de pareja.

“Entran al compás de un instrumento llamado Erque [...] ya cansados y fatigados de bailar se paran de golpe todos; se toma de la mano el guiador con el último de la cadena formando así una rueda en círculo, entonces calla el Erque y comienza a sonar la caja...El guía comienza el canto el tono bajo y con pronunciación boliviana la siguiente copla que todos en coro la repiten:

*...Palumita tusca, tusca...
il que no tiene
si busca.*

Y sigue el baile cantando siempre con la misma copla que inició el guiador. Para demostrar que todos siguen y hacen lo que el guiador aunque sea su adversario el guiador. Luego el modo de afilarse en este baile es el siguiente: cuando un mozo gusta de una muchacha o viceversa, rompe la cadena y se toma de la mano de la que le agrada y une la cadena por el lado contrario; pero sin hablarse ni una sola palabra. Y esa es la elegida[...].“Un silencio profundo reina por doquier y todos obedecen ciegamente e imitan lo que el guía ejecuta, el cual hace con

⁶ El texto citado corresponde a la ficha manuscrita fue confeccionada por Carlos Vega forma parte del Fondo Documental del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, donde figura con la identificación: “leg.71 folio10”.No consta en la ficha el año en que registró esta observación, pero al cotejar estos datos con otros documentos deducimos que se trata del viaje 41 de 1945.

todos, espirales, vueltas y forma dibujos con ellos siempre al trote y tomados de la mano.”(Vega, 1932)⁷

Vega describe lo que parece ser la fiesta del *Areté Guasú* que significa “el tiempo separado” o el “verdadero tiempo” y está relacionado con los ritos agrarios, en este caso con la maduración del maíz (*abatí*), una ceremonia ancestral que se celebra desde hace miles de años en las comunidades de los chiriguano (avá –guaraníes) y los chané (arawak) del Chaco salteño. Se trata de un gran celebración que sigue vigente a la que también se la conoce como carnaval chaguanco en el norte de Salta y de Jujuy.

Carlos Martínez Sarasola, añade un dato que es fundamental para nuestro análisis: “En tiempos ancestrales coincidía con la llegada al cenit de la constelación de las Pléyades, llamadas por los guaraníes *Eichu*, cuya traducción sería “pequeño enjambre de abejas”.⁸

“Es una fiesta que dura varios días y con posterioridad a la llegada de los españoles, se superpuso con la celebración del carnaval, seguramente ante los intentos de colonizadores y misioneros de anular o disolver las prácticas originarias. Sin embargo como tantas otras ceremonias de gran arraigo en las comunidades indígenas, ella perduró a través del tiempo, constituyéndose en nuestros días en una de las expresiones más acabadas de la cosmovisión de los pueblos de la selva”. (Martínez Sarasola, 2010: 221)

Los criterios de selección del repertorio publicado y la importancia de la mediación de Vega como musicólogo

Carlos Vega era una personalidad influyente en los ámbitos educativos y culturales donde difundía el resultado de sus investigaciones musicológicas. Cuando comparamos los contenidos de las fuentes documentales como las fichas y los cuadernos de viaje con las versiones de las publicaciones, advertimos que Vega les introducía cambios, así como también modificaba las danzas y la música recolectadas en sus trabajos de campo adaptándolas a los intérpretes y las audiencias de las grandes ciudades. Por ejemplo, en sus viajes a Jujuy grabó diferentes versiones del carnavalito tradicional “Cholita Traidora” o “Kukulí” que en aquel tiempo, y desde hacía medio siglo, era considerado uno de los más populares en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca. Luego lo publicó con la línea melódica y simple armonización para piano (Vega 1952).

“[...] lo reproduzco nota por nota sin más cambio que **la eliminación de una pequeña variante de repetición que habría confundido a los cantantes escolares**. Versión análoga de este carnavalito fue grabada en discos comerciales Odeón 8947-592 A, por el “Conjunto Humahuaca” que dirigen el doctor J. Torres Aparicio y J. M. Ruiz, en caso necesario pueden utilizarse para poner la danza en escena”. (Vega 1952: 122) El énfasis en nuestro.

La intervención de Vega en este caso modificó un componente esencial del género, alteró la estructura fraseológica al eliminar las frases imperfectas, suponiendo que tal modificación se justificaba por una cuestión didáctica.

Recordemos que Vega coleccionaba piezas populares y folklóricas para rescatarlas del avance de la modernidad y con esa convicción manifestaba su preferencia por aquellas formas musicales simétricas, rítmicamente mensurables.

⁷ Se transcribe el texto de la ficha escrita por Vega en el trabajo de campo en Salta, viaje N° 2, año 1932, que forma parte del Fondo Documental del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, identificada como Carnaval Salta, Leg. n° 26.

⁸ Martínez Sarasola indica que las fuentes de esta información son Ticio Escobar (1993: 242) y Carlos Mordo (2001: 194).

Enrique Cámara de Landa señala que “el elemento formal de la música folklórica interesó particularmente a Vega, y a menudo, el análisis de este parámetro fue la base sobre la que clasificó repertorios y determinó cancioneros y especies.” (1995: 49).

Vega desestimó analizar los toques de erchencho por considerarlos amorfos o aleatorios limitándose a escribir que “las melodías fluyen sin norma ni forma. Improvisan siempre los ejecutantes, a veces con apariencia de embriaguez creadora” (1946: 236), sin embargo, medio siglo después, Enrique Cámara identificó estructuras reconocibles y realizó un análisis de las lógicas singulares que articulan las distintas unidades discursivas.

En relación con las características del repertorio publicado, estimamos que Vega tomaba decisiones a partir de lo que creía que podía ser aceptado por la audiencia de las grandes ciudades, como Buenos Aires. La sensibilidad del musicólogo también lo llevaba a rechazar o evaluar prejuiciosamente las prácticas indígenas y las expresiones mestizas más alejadas de las criollas, como por ejemplo cuando expresa: “en las fiestas de los descendientes de aborígenes y en ambientes de indios y mestizos que han bajado de Bolivia [...] los propios danzantes manejan las cajas a destiempo mientras beben”. (1952: 116).

No se nos escapa que la vinculación del musicólogo con el Ministerio de Educación y Cultura⁹ condicionaba la selección de los textos de las canciones, las temáticas de las performances y la gestualidad de las danzas que habrían de publicarse y difundirse como “folklore” argentino, descartando aquellos elementos que pudieran considerarse agraviantes para la moral del escolar o que se desviaran del canon estético predominante en el que la cultura indígena podía formar parte del “ser nacional” siempre que se lo representara como un prototipo sumiso y como un habitante de las lejanías. El siguiente relato sobre la presentación de un espectáculo folklórico en Buenos Aires muestra la mediación de Vega.

“Se presentó el Carnavalito por segunda vez en nuestra capital el 25 de noviembre de 1944. En el “Festival de las catorce provincias” que ese día se ofreció en el Teatro Colón, el autor de estas líneas asignó el Carnavalito al cuadro de Jujuy, y unas veinte parejas de jóvenes jujeños, instruidos por el profeso y tradicionalista Dalmacio Castrillo, ejecutaron la danza. Al mes siguiente, la coreógrafa Margarita Wallmann (que lo vio cuando lo presentamos en el teatro Colón) incluyó sus principales elementos en el ballet *Pacha-Mama*, [...] Por último, el autor explicó el Carnavalito en el Instituto Nacional e Cultura Física para su futura difusión en las escuelas”. (Vega, 1952: 120).

En la recreación del carnavalito concebido para espectáculos teatrales y actos escolares se incorporó el piano aunque ese instrumento no aparece en las grabaciones recopiladas *in situ* por Vega, sino que lo ejecutaban con acordeón, guitarra, quena, anata.

Con respecto a la sonoridad de las versiones instrumentales tradicionales, suponemos que en la zona de la Puna en el período mencionado el piano era considerado un instrumento extraño para la música folklórica. También notamos que solo grabó las ejecuciones de músicos hombres, por lo que podríamos pensar que la expresión musical y los instrumentos tenían connotaciones de género. Estos interrogantes serán objeto de estudios posteriores.

Patrones rítmicos, configuraciones fraseológicas, sonoridad y función social.

A Vega le interesó caracterizar los elementos de las formas que le resultaban simétricas, es decir la de los repertorios musicales y coreográficos folklóricos.

“Es probable que Vega se interesase más por reconocer las formas simétricas y proporcionales que por considerar los procesos que rigen las especies sujetas a improvisación. De hecho en su clasificación de la música folklórica argentina no

⁹ *Las danzas populares argentinas* (1952) fueron publicadas en su 1ra edición por el Ministerio de Educación de la Nación y la Dirección General de Cultura.

menciona los aspectos morfológicos del repertorio para erkencho”.(Cámara de Landa, 1995: 54).

Quizás por eso encontramos pocos ejemplos grabados y transcritos por él con el nombre de carnaval “antiguo”, a pesar de que en las fichas y en los cuadernos de viaje los describe profusamente, pues la danza colectiva se acompañaba con toques de erkencho (o clarinete rústico) y la caja, tal como observamos en una fotografía tomada en el viaje 2, en la serranía, en los festejos del Carnaval altojujeño y que Vega tituló “carnaval en rueda”.

En el ejemplo n° 69 (ACINM) registrado también en el viaje 2 de 1932 en Yavi (Jujuy) y pautado por Vega, el acordeón ejecutado por Francisco Ibarra, parece imitar los toques de erkencho.

La estructura, consiste en apenas tres frases breves que conforman un *solo período* y está cifrada en 3/8; eso es algo atípico al compararlo con los demás carnavales que en su mayoría están en pie rítmico binario, expresados como 2/8 y 4/8. Es un motivo cíclico que podría considerarse como una unidad generativa de una forma improvisatoria, “abierta”.

La interpretación métrica que hizo Vega al colocar un compás ternario, es discutible. En concordancia con los análisis más recientes de estructuras similares puede interpretarse que es un pie ternario. En los análisis de los toques de erkencho efectuados por Cámara (1995: 57), aparece la combinación de pie binario y ternario como en este caso,

Observamos que los más “modernos” dentro de los carnavales tradicionales, alternan coplas y estribillos e inclusive pueden tener introducciones e interludios¹⁰, una organización lírica musical típica de las piezas comerciales que fueron popularizados por la industria discográfica y del entretenimiento.

En la comparación de los motivos regionales con las versiones del carnavalito adaptadas al medio urbano que alcanzaron proyección internacional, como por ejemplo “El Humahuaqueño” (Edmundo Zaldívar h., 1941), observamos que se eliminó la combinación de frases perfectas e imperfectas, se agregaron armonizaciones en el piano y se estilizaron las figuras de la danza, además de la organización de la coreografía con esquemas fijos y regulares.

Para concluir con el análisis, diremos que así como Vega no profundizó en el análisis de ciertos principios morfológicos en el repertorio musical del erkencho, tampoco le interesó a transcribir la música de las danzas en ronda colectiva que presencié en las comunidades del Chaco salteño y de Jujuy, ni buscó el significado de los símbolos de aquellos ancestrales rituales. No obstante, teniendo en cuenta que en aquellos tiempos eran zonas inhóspitas, es lógico que no haya grabado la música del carnaval “antiguo” en su contexto habitual por las limitaciones que le imponía el equipamiento con que contaba, tal como explicamos en detalle en una comunicación (Sánchez, 2012 a).

Avances y hallazgos

Debemos aclarar,- por si quedara alguna duda-, que el carnaval, la rueda colectiva y el carnavalito no eran una misma especie o género coreográfico-musical y lírico que había “evolucionado” como pensaba Carlos Vega, sino que se trataba de prácticas con funciones sociales y sentidos totalmente diferentes. Por otra parte, consideramos que su clasificación invisibilizó la diversidad cultural existente ya que las rondas colectivas tienen particularidades en cada comunidad y en cada ocasión.

Con respecto a los efectos de la mediación de Vega, a pesar de que en el Informe N° 1 de 1931, del viaje N° 1 a Jujuy figura como un viaje de “estudio etnográfico” (ACINM), en los criterios de selección que realizó luego para la publicación de los resultados de sus investigaciones, advertimos que prevaleció su sensibilidad y cuestiones éticas, políticas, morales e ideológicas, además de las cuestiones metodológicas referidas, que lo llevaron a privilegiar las

¹⁰ Para consultar otros carnavales recopilados por Vega y analizados en el aspecto rítmico y fraseológico, consultar el informe de investigación presentado en la 8va Jornada de la Música y la Musicología en la UCA (Sánchez, 2011).

expresiones musicales y coreográficas afines con las formas simétricas y mensurales que se encuadraban dentro de lo que él clasificaba como músicas populares y folklóricas.

Los ejemplos presentados demuestran que recreó las piezas recolectadas en sus trabajos de campo adaptándolas a las necesidades del espectáculo y a las finalidades didácticas. Por ejemplo, Vega contribuyó a que la música rural conocida como rueda y acompañada con erkencho y caja, sea prácticamente desconocida, mientras que difundió el carnavalito en estilo folklórico que se bailaba en los salones jujeños incorporándole innovaciones y complejizando la coreografía.

Esas versiones tradicionales que sirvieron de base para la incorporación de sonoridades criollas y urbanas modernas,- afines al gusto de la clase media-, serían legitimadas como parte del repertorio “folklórico nacional” en el proceso de nacionalización de las músicas regionales en la primera mitad del siglo XX en Argentina, y a la vez, se convertirían en modelos para la creación de los nuevos carnavalitos de proyección folklórica que trascenderían las fronteras nacionales y continentales.

La gestualidad, el carácter de las danzas, los símbolos y la intencionalidad que los nativos le asignaban a la rueda del carnaval en su contexto rural se correspondían con una práctica sagrada y cumplía funciones sociales específicas (como la elección de pareja o la comunicación con los muertos entre los chaquenses), mientras que la representación urbana tenía un sentido recreativo o comercial. Las intervenciones e interpretaciones de algunos trabajos científicos como en este caso sucedió con las representaciones de Carlos Vega, contribuyeron a la divulgación de los sentidos de las prácticas indígenas de un modo parcial o fundado sobre prejuicios. Sus selecciones a la vez estaban vinculadas con su adscripción a los lineamientos políticos y culturales del movimiento tradicionalista.¹¹

En cuando a la metodología, actualmente estamos en condiciones de comprender mejor el significado de la antigua rueda indígena entendiéndola como parte de una práctica compleja y abordándola desde la perspectiva de los estudios de performance.¹²

Del mismo modo, para una adecuada interpretación de la música y la danza de los ritos del carnaval andino, la danza para elegir pareja y el *Areteguazú*, en los que la rueda colectiva es un componente clave, consideramos necesario un abordaje interdisciplinar debido a la complejidad que detectamos en cuestiones tales como los sistemas de creencias, las concepciones sobre los modos de conocimiento y la percepción del entorno y de la corporalidad. En este sentido el aporte de la antropología cognitiva y de los estudios recientes de la cosmovisión y el pensamiento indígena es fundamental para explicar un entramado de relaciones complejo de acuerdo a los marcos cognitivos, morales, éticos y filosóficos de la cultura en cuestión.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÁMARA DE LANDA, Enrique
2012 “La recepción de la obra de Carlos Vega”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* N° 26: 239-270. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- 1995 “Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina”. *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM*: 49-64. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

¹¹ Oscar Chamosa (2012) presenta mayores detalles sobre el entramado de relaciones entre los primeros trabajos musicológicos realizados en la Argentina, las políticas culturales y educativas del estado nacional y los intereses comerciales de las empresas regionales e internacionales.

¹² En la ponencia presentada en el congreso de la IASPM-AL, reflexionamos sobre la performance del carnavalito moderno en los festejos del Bicentenario Argentino. Sugerimos consultar las actas Nancy Sánchez (2012b).

CHAMOSA, Oscar

2012 *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación.* Buenos Aires: Edhasa.

MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos

2010 *De manera sagrada y en celebración.* Buenos Aires: Biblos.

GARCÍA, Miguel Ángel

2004-2005 "Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular". *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 147-157. Buenos Aires: AAM.

SÁNCHEZ, Nancy M.

2011 "El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca", en *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA) e Instituto Nacional de Musicología.

2012 a. "Los carnavalitos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945. Consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las performances musicales en sus trabajos de campo", en *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA)

2012 b. "La performance de Soledad Pastorutti en el Bicentenario Argentino: una versión *coya power* del carnavalito". X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular- Rama Latinoamericana (IASPM-AL). <http://www.iaspmal.net/noticias/relacao-dos-textos-para-publicacao-nas-actas-do-x-congresso-de-cordoba/>

VEGA, Carlos

1941 *La Música Popular Argentina. Fraseología, proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular.*

1956 *El origen de las danzas folklóricas argentinas.* Ricordi: Buenos Aires.

1986 *Las danza populares argentinas.* (1ra. ed. 1952, Ministerio de Educación de la Nación y Dirección de Cultura, Instituto de Musicología), 2da. edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

* * *

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

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

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

* * *