UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Catolica Argentina

Polo, María del Pilar ; Pozzo, María Isabel

Vigencia y sentido de las prácticas musicales tradicionales en la actualidad. El caso de la baguala y la vidalita andina en San Blas de Los Sauces, Provincia de La Rioja.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXV, Nº25, 2011

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:

Polo, María del Pilar y María I. Pozzo. "Vigencia y sentido de las prácticas musicales tradicionales en la actualidad. El caso de la baguala y la vidalita andina en San Blas de Los Sauces, Provincia de La Rioja" [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". 25.25 (2011). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/vigencia-sentido-practicas-musicales-tradicionales.pdf [Fecha de consulta:.....]
(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXV, Nº 25, Buenos Aires, 2011, pág. 141

VIGENCIA Y SENTIDO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES TRADICIONALES EN LA ACTUALIDAD. EL CASO DE LA BAGUALA Y LA VIDALITA ANDINA EN SAN BLAS DE LOS SAUCES, PROVINCIA DE LA RIOJA.

MARÍA DEL PILAR POLO

MARÍA ISABEL POZZO

Resumen
El propósito de este artículo es reflexionar críticamente desde una perspectiva intercultural acerca de la vigencia y el sentido de los géneros musicales tradicionales en la actualidad en la provincia de La Rioja. Centramos el estudio en los géneros más antiguos: la 'baguala' y la 'vidalita andina', en la localidad de San Blas de los Sauces. Para ello, analizamos los cambios y permanencias en las estructuras de ambas y el desarrollo de la dimensión discursiva, tomando como referencia principal la tesis doctoral de Isabel Aretz (1978). Los géneros son abordados como fenómenos estéticos situados en un contexto histórico y social. En dicho marco, se analizan sus modos de producción y recepción a partir de observaciones de corte etnográfico, así como de entrevistas a músicos, vidaleros, vecinos, funcionarios del Estado y referentes culturales.
Palabras clave: Baguala - vidalita andina - identidad - producción-recepción - fenómeno estético.

Abstract
The purpose for this article is to think in a critical cultural perspective about the relevance and the sense of musical traditional genres in the province of La Rioja nowadays. We focus on the most ancient genres: baguala and the andean vidalita, in the town of San Blas de los Sauces. We analyze the changes and the permanence in both structures and the development of the discursive dimension, taking into consideration as the main point of reference the PhD thesis by Isabel Aretz (1978). The genres are raised as aesthetic phenomena situated in a historical and social context.

In this framework, we analyze the production and receptions modes from observations of ethnographic style, as well as the interviews to musicians, vidaleros, neighbours, government employees and cultural references.
Key words: Baguala - Andean vidalita - identity - production-reception -aesthetic phenomenon.

***

I. Introducción

1. Descripción del tema

La música tradicional es un referente de identidad para los argentinos y forma parte de las prácticas artísticas valoradas como patrimonio cultural de la nación. Las políticas culturales que otorgan relevancia a la preservación de las expresiones artísticas tradicionales admiten la importancia de la antigüedad de las mismas como garantía de autenticidad e identidad. Para García Canclini[1], el modo en que se promueven las acciones de conservación y preservación de los objetos folklóricos pone el acento en dichos objetos culturales como si ellos en sí mismos fueran la 'esencia del ser nacional'. Ese "conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es preciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo"[2].

Nuestro propósito es reflexionar críticamente desde una perspectiva intercultural acerca de la vigencia y el sentido de los géneros musicales antiguos en la actualidad, considerando que el entrecruzamiento de los grupos en un mundo globalizado supone "relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos"[3].

En el presente estudio abordaremos las expresiones musicales líricas[4] de ejecución colectiva más antiguas de la provincia de La Rioja, generalmente denominadas por los lugareños 'vidalas' y en ocasiones 'tonadas'. Aretz[5] considera que desde el punto de vista musical, estas melodías deben separarse en cuatro grandes familias. Ellas son: a) bagualas (melodías tritónicas); b) vidalitas andinas (tretafónicas, pentafónicas y de escalas más

[1] GARCÍA CANCLINI N., 2008.
[2] Ibíd., 2008: 158
[3] GARCÍA CANCLINI, N. 2004:15.
[4] Cantadas.
[5] ARETZ, I., 1985: 114. [1952]

evolucionadas, pero que conservan características afines); c) vidalas (cantos típicos del centro-norte del país) y d) vidalita del carnaval o Pujllay.

Nuestro interés consiste en comprender el sentido de la persistencia de las prácticas musicales "antiguas"[6] o "arcaicas"[7] en la actualidad en la provincia de La Rioja. Centraremos el estudio en dos familias: la 'baguala' y la 'vidalita andina'[8], ya que las mismas son las expresiones musicales más antiguas de dicha provincia[9]. Tomaremos como referencia principal la tesis doctoral *Música tradicional de La Rioja* que Isabel Aretz[10] llevó adelante entre 1948 y 1952. Será preciso, naturalmente, contrastar los cambios que se produjeron en el modo de producción y recepción de este género desde aquellos años. En su investigación musicológica, la autora describe la presencia de bagualas y vidalitas andinas en la región y considera que mientras la 'difusión mecánica de la música' conlleva la pérdida de adeptos al canto con guitarra, en cambio el canto colectivo se sostiene en la región:

> "Allí hombres, mujeres y hasta niños, cantan solos o en coro acompañándose solamente con la percusión de un membranófono para cuya ejecución no se requieren especiales dotes musicales. Esto no impide desde luego, que se destaquen algunos cantores del conjunto con función de verdaderos conductores."[11]

En el trabajo más reciente de Aretz [12] encontramos referencia al incremento y la fuerte presencia de la música comercial en la Rioja, en desmedro de las expresiones tradicionales y la presencia de 'pseudo folklore' en los medios de comunicación. En su artículo señala que "El

[6] SODRÉ, M., 1998.
[7] LOTMAN, Y., 1999.
[8] Refiriéndose a un espectro mayor, Cámara de Landa propone la división del canto colectivo del noroeste en cuatro familias. De acuerdo a su clasificación -según las características rítmicas y melódicas- la baguala y la vidalita andina corresponderían al grupo 'bagualas binarias de los valles' (CÁMARA DE LANDA, E., 2001: 32), aunque con algunas diferencias en la estructura literaria.
[9] ARETZ, I. 1978; VEGA, C., 1965.
[10] ARETZ, I., 1978.
[11] ARETZ, I., 1985: 113.
[12] ARETZ, I., 2000.

pueblo (La Rioja) redujo la ejecución de su música tradicional a las ocasiones más íntimas y al carnaval"[13].

De acuerdo con la recopilación de Isabel Aretz, en la provincia de la Rioja la práctica de la baguala es más frecuente en dos departamentos: San Blas de los Sauces y Arauco[14], a diferencia de la vidalita andina, cuya producción se da en toda la provincia. Su práctica es intensa en siete departamentos: Castro Barros, Famatina, Capital, Chilecito, San Blas de los Sauces, Arauco y Sanagasta[15]. Los registros - realizados hace cincuenta años- permiten inferir que las regiones más prolíferas de la vidalita andina fueron San Blas de los Sauces y Chilecito.

San Blas de los Sauces constituye un ámbito de interés para realizar el trabajo de campo ya que en dicho departamento la producción musical es intensa y en ella se encuentran registros de ambos géneros. El número de bagualas transcriptas por Aretz en la década los cincuenta en San Blas de los Sauces, supera a Arauco -departamento que lo triplica en habitantes- y en cuanto a las vidalitas andinas, después de Chilecito -segunda ciudad de la provincia-, San Blas de los Sauces es la región con mayor proliferación de este género. En dicho contexto, nos proponemos comprender el significado que el canto de la vidala en el carnaval tiene para los sauceños.

2. San Blas de los Sauces

San Blas de los Sauces es un valle que se extiende al pie de la Sierra Velazco, a 180 km al norte de la capital provincial riojana, en el límite con la provincia de Catamarca. Dicho departamento está conformado por catorce pueblos que se distribuyen a lo largo de la ruta Nº 40.

Como describe De la Colina de Ottonello[16], los pobladores originarios de San Blas de los Sauces -llamado antiguamente Valle Vicioso, luego departamento Pelagio B. Luna- fueron los diaguitas. Con la colonización española, el territorio fue declarado 'pueblo de indios' y los nativos otorgados como encomienda a un español. Como precisa la autora[17]: "desde el año 1657 se registra una encomienda de Valle Vicioso otorgada a Nicolás Carrizo de Garnica, vecino de la Rioja". En el transcurso de los

[13] Ibíd.: 19.
[14] ARETZ, I., 1978: 167.
[15] Ibíd.:187-208.
[16] DE LA COLINA DE OTTONELLO, B., 1997.
[17] Ibíd.: 57- 58

siglos venideros, el pueblo originario pasa de su condición de propietario a peón de las tierras 'vendidas' a los terratenientes.

> "Con la independencia, los pueblos de indios pierden su carácter de comunidades cerradas. Los indios empezaron a vender sus propiedades […].Esta situación produce un cambio en la estructura social y económica. El indio pasa a trabajar como peón en la propiedad del español". [18]

Desde aquellos tiempos hasta hoy, diferentes factores modifican radicalmente el modo de vida de los pobladores de San Blas de los Sauces.

Hasta mediados del siglo XX, San Blas de los Sauces estaba conformado por mestizos y nativos campesinos, la mayoría trabajadores en viñas de terratenientes. La comunicación de los habitantes del departamento San Blas de los Sauces con la capital riojana y el resto del país estaba principalmente dada por el ferrocarril, cuya estación de trenes actualmente abandonada se encuentra en el primer pueblito en el extremo norte del departamento: Alpasinche.[19] La zona carecía de servicios de electricidad, agua corriente y teléfono. La ruta de tierra[20] se presentaba generalmente intransitable debido a las lluvias, que traen consigo las crecidas de los arroyos que la atraviesan.

Avanzada la década de los ochenta, las mejoras en la infraestructura y el acondicionamiento de la ruta generan mayor fluidez en la comunicación vial. Desde entonces San Blas de los Sauces se convierte en destino turístico durante el verano por sus balnearios naturales, lo que entre otros factores intensifica el cruce con diversas prácticas culturales. Estos cambios, más el progreso tecnológico y comunicacional que se produjo en la región, superan el marcado aislamiento de la zona. Las obras de infraestructura avanzan en la región y es así que:

- en la década de los sesenta llega la electricidad y a fines de los setenta la TV (un solo canal, el 12 de Córdoba);

[18] Ibíd.: 63- 64.

[19] Los cambios sociopolíticos y de infraestructura que se produjeron a lo largo de la segunda mitad del siglo desplazaron su importancia hacia otras poblaciones del departamento.

[20] La ruta Nº 40 conecta al departamento con la capital riojana, al norte con la provincia de Catamarca y al sur con el departamento Famatina.

- en los años setenta se incrementa el nivel de formación escolar con la inclusión del Nivel Medio en uno de los pueblos céntricos del departamento;

- en los años ochenta se concreta la pavimentación de la ruta N° 40 que atraviesa San Blas de los Sauces, generando mayor comunicación para todos los pueblos del mismo, a la vez que aísla a Alpasinche ya que queda fuera del trayecto actual[21];

- con el retorno a la democracia en 1983, nuevas políticas intentan constituir la zona -que cuenta con balnearios naturales- en un centro turístico especialmente durante el verano;

- en la década de los noventa se instalan líneas telefónicas. Actualmente existen FM locales, servicio de televisión satelital y por cable e Internet.

El departamento San Blas de los Sauces es una zona rural con escasa población[22]. Los cambios socioculturales, fruto de los avances tecnológicos, la afectarán de manera desigual e indirecta por el aislamiento de la zona y la constante migración de muchos de sus habitantes hacia las grandes ciudades. Podríamos señalar tres grandes aspectos que modificaron significativamente la cultura sauceña:

- el creciente acceso a la tecnología, que implica un incremento en el contacto con las culturas foráneas y con los medios masivos de comunicación;

[21] Hasta entonces las lluvias aíslan al departamento por completo. El problema se resuelve con la pavimentación de la ruta 40, pero Alpasinche —que se encuentra a 7 km del resto de los pueblos de San Blas de los Sauces— queda fuera del nuevo recorrido. Ante esta situación, el gobierno promueve la construcción de un nuevo barrio sobre la ruta al que se mudaron jóvenes familias, pero aún muchos pobladores viven en el antiguo barrio con calles de tierra.

[22] De acuerdo al censo nacional 2001 el departamento San Blas de los Sauces tiene 4.048 habitantes distribuidos en catorce poblados con un promedio aproximado de 300 habitantes por cada aldea.

- la promoción del turismo que se implementa en la zona desde la década de los ochenta (construcción de campings, hosterías, discotecas, etc.) que intenta imitar modelos urbanos;

- el acceso de más pobladores a la educación formal y a mayores niveles de formación.

El acelerado progreso tecnológico que se produjo desde fines de la década de los setenta parecía augurar el fin de esta práctica ancestral[23]. Sin embargo, el canto de la vidala se mantuvo vigente. Las diferentes expresiones musicales del departamento relevadas en nuestro trabajo de campo pusieron de relieve los cambios socioculturales que se sucedieron desde la mitad del siglo pasado. A pesar de las notorias diferencias entre la realidad cultural en la década de los cincuenta examinada por Aretz y la actual, la permanencia de esta práctica musical en San Blas de los Sauces despierta nuevos interrogantes en relación con:

- la comprensión del significado que esta expresión musical tiene actualmente para los pobladores;

- las vinculaciones del género con la construcción de identidad sauceña;

- el modo de producción y recepción de este género en el actual contexto globalizado;

- las permanencias y cambios en la práctica de ambos géneros.

3. El canto colectivo en el Noroeste Argentino

Diversos musicólogos estudiaron las expresiones líricas tradicionales en el noroeste argentino (Vega, 1965; Aretz, 1985 [1952], 1978, 2000; Velo de Pítari, 1978; Cámara de Landa, 1999, 2001, 2006; Restelli, 2002/2003). Tiempo atrás —desde la corriente literaria— Juan Alfonso Carrizo[24] se había ocupado de relevar la poesía del canto con caja, como parte de los cantares tradicionales de nuestro país.

[23] ARETZ, I., 1978: 14
[24] CARRIZO, J. A., 1942.

El antecedente musicológico más relevante para nuestro estudio acerca de dicha música tradicional en San Blas de los Sauces, provincia de La Rioja, es la tesis Doctoral de Isabel Aretz editada en 1978. La misma presenta el relevamiento y la descripción de la música tradicional en la provincia de La Rioja a mediados del siglo XX. A fines de la década de 1990 Isabel Aretz realizó un nuevo trabajo desarrollado en su artículo: *Cantos de la Rioja, remanentes de culturas prehispánicas. Una nueva tesis a discutir*[25]

La vacancia existente en cuanto al enfoque transdisciplinario sobre la música tradicional en la actualidad en San Blas de los Sauces, provincia de la Rioja y sus cambios desde la década del cincuenta hasta el presente en dicho departamento, dan relevancia y justifican nuestro estudio.

La región precordillerana argentina -desde San Juan hasta atravesar la frontera al norte, con Bolivia- presenta en sus expresiones líricas tanto la práctica del canto grupal como individual*:* "canta el pueblo en masa lo mismo que individualmente, a diferencia del resto del país donde sólo cantan determinados individuos —hombres por lo general—, los más dotados musicalmente, a sólo o a dúo, acompañándose con un cordófono"[26]. Es importante destacar que el canto grupal de esta región es practicado principalmente por los descendientes de los pueblos originarios que habitaron en valles y quebradas del noroeste, si bien su práctica se extiende a criollos y mestizos.[27] Los estudios musicológicos realizados en la región del noroeste atribuyen a dicha práctica un origen prehispánico. Enrique Cámara de Landa expresa:

> "La supervivencia actual en esta área andina de ejemplares de canto trifónico sin texto, basados en formas abiertas y asimétricas de tipo improvisatorio así como la existencia de aerófonos de soplos naturales, alimentan la teoría de un origen americano prehispánico del mismo."[28]

Isabel Aretz estima que los cantos tritónicos tuvieron un principio de desarrollo en la cultura Sauces-Condor Huasi y que más tarde "los

[25] ARETZ, I., 2000.
[26] ARETZ, I., 1985: 113.
[27] VEGA, C., 1965; ARETZ, I., 1985; CÁMARA DE LANDA, E., 2001.
[28] CAMARA DE LANDA, E., 2001:26.

diaguitas–calchaquíes deben haberlos llevado a su máxima expresión con las bagualas que perviven hasta hoy".[29]

> "La baguala es el canto más primitivo que se recoge entre la población criolla de nuestro país; de raíz indígena por su música ha prohijado textos españoles, de los que ha tomado su estructura […] Las Bagualas […] constituyen la típica forma de exteriorización musical de ciertos habitantes de ascendencia indígena.[30]

Las canciones colectivas más antiguas de la provincia de La Rioja —la baguala y la vidalita andina[31]— tienen en cuanto a sus características musicales: "maneras expresivas semejantes […] con textos de estructuras idénticas"[32], si bien las vidalitas andinas resultan "mucho más ricas desde el punto de vista tonal y melódicamente más variadas"[33]. La baguala adquiere en la región diversos nombres: "vidala, vidala coya, vidalita, tonada, tono, y también baguala"[34], por lo que Vega propone unificar y distinguir a "las canciones montañesas de tres notas"[35] con el nombre de 'baguala'.

De acuerdo a Isabel Aretz, la zona de la baguala es fundamentalmente la de la antigua nación de los diaguitas, que hablaban el cacan[36]. Vega incluye en esta práctica musical —aunque en un segundo lugar— a otras naciones antiguas: Atacamas, Omaguacas, Capayanes. Sumados a los diaguitas, estos pueblos son para Vega, "el origen de los grupos folklóricos que cantan la baguala en su propia área precolombina"[37].

Respecto a la vidalita andina, Carlos Vega nos ofrece una descripción acerca de la misma, a la que denomina 'vidalita riojana' por ser la provincia de La Rioja el foco central de este género: "La vidalita riojana, la más modesta y extraña de la familia, se encuentra en los dominios de las clases

[29] ARETZ, I. 2000: 23.
[30] ARETZ, I. 1978: 167.
[31] Encontramos respecto a esta expresión musical dos denominaciones diferentes que hacen referencia al mismo género: Aretz (1978) lo denomina 'vidalita andina' y Vega (1965) 'vidalita riojana'.
[32] ARETZ, I., 1978: 187
[33] Ibíd.: 165
[34] VEGA, C., 1965: 245
[35] Ibíd.: 245.
[36] Ibid.: 153; 2000: 23-33.
[37] VEGA, C., 1965: 246.

humildes de la provincia argentina de La Rioja; más al sur en San Juan, más al norte en Catamarca, siempre en la vertiente oriental de los andes"[38].

A diferencia de Vega, Aretz se refiere a este género con el nombre de 'vidalita andina'. Del mismo modo que en la baguala, Aretz expresa que la vidalita de la Rioja "muestra claramente sus antecedentes prehispánicos"[39] vinculados con la pentafonía propia del Perú. De acuerdo a Vega, es interpretada —al igual que la baguala— por indios y mestizos[40].

4. Acerca del método de abordaje.

El estudio de la baguala y la vidalita andina en San Blas de los Sauces, implica un análisis cualitativo, el cual "se efectúa en base a información observacional o de expresión oral y escrita poco estructurada, recogida con pautas flexibles, difícilmente cuantificable"[41]. El material de campo sobre el que se sustenta nuestra investigación corresponde a entrevistas realizadas a copleros de las regiones norte y sur, músicos, docentes, vecinos, como así también a diversos funcionarios del Estado y referentes culturales en el tema. Asimismo, registros en audio y video, relevados durante la fiesta del carnaval que se desarrolla en las poblaciones ubicadas en el extremo norte del departamento (que reúne a los habitantes de Alpasinche, Retiro, Lorohuasi y La Pirgua) y en el extremo sur (Tuyubil, Amuschina, Suriyaco y Andolucas). El trabajo de campo total comprendió los años 2003 a 2009.

II. Presupuestos teóricos

1. Encuadre teórico general

En el debate teórico existente dentro de la etnomusicología pueden reconocerse tanto en los postulados teóricos de los investigadores como así también en la práctica, dos corrientes[42]: la primera tiende a la 'cosificación' de los fenómenos musicales[43] mientras que la segunda propone el estudio de la música en la cultura:

---

[38] VEGA, C., 1965: 238.
[39] ARETZ, 2000.: 40.
[40] VEGA, 1965: 239.
[41] FORNI, F., GALLART, M. A., VASILACHIS DE GIALDINO, I.,1993: 108
[42] MERRIAM, A., 1977.
[43] Merriam hace referencia a la 'musicología comparada', cuyo objeto de estudio —centrado en el análisis de la música 'no europea'— pretende construir leyes

> "Al definir la etnomusicología en términos de 'cosas' el especialista se ve constantemente forzado a realizar taxonomías, cortar y descomponer, trazar límites, distinguir entre una y cosa y otra: la conclusión debe ser siempre que existe una diferencia significativa…entre el sonido musical y el contexto del sonido musical…ambos extremos nunca habrán de juntarse [...] (en cambio) las diferencias que acentúan los aspectos procesuales fuerzan al investigador a enfocar la totalidad en lugar de las partes separadas, a considerar la descripción como el inicio del estudio, a valorar el sonido musical no como una forma separada, sino como parte de la totalidad de la sociedad y la cultura."[44]

Desde la perspectiva musicológica centrada en el proceso, la música 'en si misma' pasa a un segundo plano, pues la meta principal de la investigación se focaliza en las "acciones de las personas creando, experimentando y usando la música".[45] En este sentido consideramos que el estudio de la misma requiere un enfoque teórico multidimensional y la adopción de "una perspectiva transdisciplinaria, con énfasis en los trabajos antropológicos, sociológicos y comunicacionales"[46].

La influencia de las ideas posmodernas en los estudios etnomusicológicos más recientes se sustenta en su mayoría en teorías europeas de posguerra, cuyo enfoque epistemológico centrado en las formaciones discursivas concibe: "un sujeto social y lingüísticamente descentrado y fragmentado [...] un mero efecto del lenguaje, del deseo y del inconsciente [...] el posmodernismo elimina al sujeto como lugar y origen del discurso"[47].

Para abordar el estudio etnomusicológico, creemos relevante pasar a primer plano —como propone Ravera[48]— los conceptos de 'texto' y 'lenguaje'. En distintos enfoques teóricos actuales tales como el deconstruccionismo, la semiótica y la hermenéutica, se concibe a la realidad como texto posible de múltiples interpretaciones y al lenguaje como mediación[49]. El rechazo de la idea moderna, de un "sujeto racional

generales sobre la música a partir de la comparación entre las expresiones musicales de diferentes culturas.

[44] MERRIAM 1977:70.
[45] RICE, T. 1988: 170.
[46] CANCLINI, N. 2004: 20.
[47] PELINSKI, R., 2000: 283.
[48] RAVERA, R., 1988.
[49] ECO, H., 1990.

unificado"[50] aparta al sujeto de su estatus ontológico, ubicándolo en cambio en una construcción artificial del discurso. "El sujeto no habla el lenguaje, sino que es hablado por él. Por esta razón, el estudio cualitativo de los fenómenos sociales consistirá primeramente en el análisis de formaciones discursivas".[51] Se pretende así, recuperar el sentido del texto a partir de modelos generativos e interpretativos.

2. El fenómeno estético como horizonte de interpretación

De acuerdo a lo expuesto, podemos decir que el hombre no tiene una relación directa con las cosas sino que ese conocimiento, esa experiencia, es objetivada por su horizonte simbólico. Es en los procesos simbólicos donde encontramos la dimensión semiótica, que implica preguntarse por el sentido, la significación, la interpretación de los objetos culturales. Para Sodré[52], lo simbólico del arte es lo que le da fuerza a dicha actividad. La eficacia sígnica del arte es producto de: "la tensión de las diferencias en la realidad, algo extraordinario, inalcanzable en términos absolutos. […] los bienes 'simbólicos' o 'culturales' [son] aquellos […] comprometidos con la revelación sígnica de la dinámica diferencial entre naturaleza y cultura".[53]

La semiótica piensa al fenómeno estético como una "máquina semántico pragmática"[54]. Dicho enfoque pragmático considera al texto 'zona móvil', de negociación, diálogo y cruce, centrándose en la actividad interpretativa y cooperativa del receptor. Desde esta teoría de la enunciación lingüística del discurso no se estudia el funcionamiento y los mecanismos del lenguaje, sino el lenguaje como acto y evento en su emerger. A partir de un aparato conceptual analítico, de modelos generativos e interpretativos, la semiótica pretende recuperar el sentido del fenómeno estético en el plano del discurso histórico y del sujeto[55].

> "Las interpretaciones sociológicas o psicoanalíticas de los textos, según las cuales se intenta descubrir lo que el texto —independientemente de la intención de su autor— dice en realidad, ya sea sobre la personalidad de este último o sus orígenes sociales, o bien sobre el mundo mismo del lector

[50] PELINSKI, R., 2000: 283.
[51] Ibíd.
[52] SODRÉ, M., 1998.
[53] Ibíd.: 110- 111.
[54] RAVERA, R., 1988.
[55] Ibíd.

> […] supone una aproximación a las estructuras semánticas profundas que el texto no exhibe en su superficie, sino que el lector propone hipotéticamente como claves para la actualización completa del texto: estructuras actanciales […] y estructuras ideológicas."[56].

En el discurso se evidencia la relación dialéctica entre las palabras y las cosas, pero su análisis incluye no solamente el lenguaje sino también lo no dicho:

> "[…] Hay una organización del pensamiento al margen de la expresión inmediatamente lingüística. Es posible que unas formas de signos distintas del lenguaje verbal sean capaces de organizar formas del contenido, o significantes que el lenguaje verbal no es necesariamente capaz de transmitir."[57].

Consideramos —como propone Fabbri— que el discurso es la lengua puesta en acto; es decir, la lengua en el plano de la enunciación. Es característica del discurso su dimensión ficcional, subjetiva, no se puede evaluar como operación de constatación. Es verosímil, no verdadero. La interpretación del discurso ofrece perspectivas diferentes en relación con el 'hablante' y el 'receptor'. De acuerdo a Mengo[58], en el análisis del discurso prevalece la perspectiva y la interpretación del otro por sobre la del emisor. Para dicho análisis se tienen en cuenta:

- los roles de acción de los participantes -rol de hablante o receptor-, género, edad, educación, posición social, raza, profesión;
- las relaciones sociales: tener o no poder, ser dominante o dominado;
- el marco de la situación social que se estudia: el tiempo, lugar y posición del hablante, sus características físicas particulares,
- los tipos de espacios: públicos o privados, informal o institucional;

[56] ECO, H., 1999: 92-93.
[57] FABBRI, P. 2000: 44.
[58] MENGO, R. 2004.

- la distinción entre el contexto local y el global;

- las acciones no verbales como gesticulaciones, movimientos corporales, etc.;

- la oposición nosotros/ellos.

En esta última oposición se afirma la ideología "la autorrepresentación positiva y la representación negativa del otro"[59]. Así se justifica el abuso de poder, si bien al mismo tiempo puede actuar a modo de resistencia frente a la dominación. "Las ideologías sociales enfatizan valores que proveen al grupo puntos de referencia para la construcción de identidad."[60].

Abordaremos el estudio sobre la práctica de la vidala en San Blas de los Sauces, dentro del discurso social, como parte del discurso del arte. "Si el arte es un acto semántico, es evidente que el punto central de la estética será responder a la cuestión de cómo emerge, cómo se crea e instituye el sentido en la obra de arte."[61].

El análisis del canto del carnaval en San Blas de los Sauces en el presente, como proceso semiótico, es una operación de lectura, no de decodificación sino de 'interpretación'. Para el estudio de esta práctica musical focalizaremos en la red de significaciones que se produce durante el carnaval sauceño. Consideraremos que la misma es un `texto´, horizonte de interpretación, buscando mediante el proceso de abducción, el sentido de la vigencia de este género tradicional en el actual contexto socio-cultural.

3. El fenómeno estético en el ámbito de la comunicación

López Blanco[62] considera que la producción artística no es sólo una modalidad expresiva sino también comunicacional, lo que implica concebir un sujeto histórico y social que crea pero a la vez es condicionado en su creación por su tradición. La expresión artística es producto de la síntesis de los tres componentes del fenómeno comunicacional: el artista, la obra de arte y el público. Es en ese contexto donde la obra adquiere significación. Abordaremos el fenómeno estético de la vidala del carnaval en San Blas de los Sauces, como género pasible de interpretar, pensando como "hipótesis

[59] Ibíd.
[60] MENGO, R., 2004.
[61] RAVERA, R., 1988: 60.
[62] LÓPEZ BLANCO, M., 1995.

interpretativa tanto al autor, como al ejecutante y al público, sujetos de una estrategia textual"[63].

4. El carácter histórico y social del fenómeno estético

Como expresa Schnaith[64], no existe código de representación 'natural' de la realidad, no hay experiencia perceptiva de la naturaleza y de las cosas por fuera de la cultura. La realidad no es, se interpreta. "El ojo llega a ver, cargado de un saber que él mismo ignora"[65]. La percepción no es sensorial y natural, es anticipación, porque todo lo que se ve, es visto a partir de lo que se conoce y puede anticiparse y conceptualizarse desde allí. Toda representación implica los saberes, los prejuicios, la historia cultural y social en la que el sujeto percibe la realidad.

Desde la perspectiva histórica y social del fenómeno estético, todo fenómeno artístico (conformado por el artista, la obra de arte y el público), está condicionado por el horizonte simbólico de la sociedad en la que el mismo se produce. Por lo tanto, reflexionar sobre los modos de producción de sentido en la obra de arte implica tener en cuenta su dimensión histórica: qué nos hace ver el artista, mediado a través del receptor en el fenómeno artístico y mediado por su obra, es decir dentro de la historia del arte[66]. Comprender el fenómeno estético incluye el análisis de las condiciones sociales en las que el mismo se produce, superando la concepción positivista en la que los fenómenos estéticos suceden al margen de las transformaciones históricas de la sociedad.

> "se trata más bien de una fenomenología comprensible en el marco de un sistema sociocultural, a partir del cual los individuos producen objetos, adquieren gustos, actitudes comportamientos, etc., los que no pueden ser definidos a partir de una fórmula inmovilizadora"[67].

Las diversas fuentes documentales consultadas[68] nos permiten reconocer el origen 'prehispánico' de la baguala y la vidalita andina, mixturado luego

[63] ECO, H., 1999: 89-90.
[64] SCHNAITH, N., 1987.
[65] Ibíd.: 29.
[66] LÓPEZ BLANCO, M., 1995.
[67] DELGADO, L., 1988:34.
[68] ARETZ, I., 1978, 2000; VEGA, C., 1965; CÁMARA, E., 2001.

por la cultura española cuya influencia se evidencia especialmente en su sistema literario[69]. Por lo tanto, dicho fenómeno estético en su condición de 'no europeo' nos invita —como propone Delgado— a revisar y cuestionar la validez del estudio del arte prehispánico desde una concepción eurocéntrica.

La visión europea moderna del arte presupone a sus categorías como universales, promueve el tratamiento de los géneros folklóricos como 'objetos' y así depone toda relación con el contexto que pudiera intervenir para que el fenómeno fuese tal. Delgado relaciona esta visión con la preferencia ideológica de abordar el arte prehispánico desde el análisis del objeto aislado: el coleccionismo arqueológico. "El coleccionismo imprimió planteamientos, visión de mundo, valores, preferencias y elecciones al 'arte prehispánico', dejando por fuera todas las vinculaciones con el contexto."[70]

El abordaje histórico y social de los fenómenos artísticos en las sociedades prehispánicas implica considerar que los mismos, además de ser fenómenos de la sensibilidad, se dieron fuertemente vinculadas a todos los aspectos de la práctica social, a diferencia de Occidente donde el proceso de 'autonomía del arte' implicó: la separación de la actividad artística de la práctica mágico–religiosa; la distinción entre artista y artesano (autonomía y mayor prestigio del artista); la separación de la obra de arte del lugar que la albergó (templo, santuario, etc.); el intento de constituir al lenguaje artístico como forma pura (autonomía de la forma). En este sentido, el artista prehispánico es un trabajador que no creó leyes formales 'autónomas'. Si bien utiliza su sensibilidad formal, también actúa a partir de la tradición en la cual están involucrados aspectos económicos. Al mismo tiempo, los móviles de carácter ideológico, sean estos políticos, mágicos, religiosos, u otros[71].

Desde esta perspectiva teórica, tanto Jiménez[72] como Delgado proponen referirse al arte como categoría histórica y no universal, pues esta última atribuye valores fijos, eternos y absolutos, desconociendo o negando "las condiciones de producción, distribución, intercambio y consumo de tales objetos"[73]. Los fenómenos estéticos están situados en un contexto histórico y social; por lo tanto, toda definición en el campo estético debe ser histórica.

[69] CÁMARA, E., 2001
[70] DELGADO, L., 1988: 34.
[71] DELGADO, L., 1988.
[72] JIMÉNEZ, J. 1986.
[73] DELGADO, L., 1988, 34.

En el actual contexto globalizado, la delimitación de las artes primitivas y su diferencia con las otras artes se relaciona para García Canclini con los dispositivos mediáticos y académicos que conforman un modo de relacionar lo moderno con lo exótico. "No es sólo una resignificación y refuncionalización de lo tradicional desde lo moderno: es la reubicación de las culturas antiguas en la compleja trama de la interculturalidad contemporánea"[74].

El género que estudiamos, la vidala[75], forma parte de una discursividad antigua del arte. A diferencia del arte moderno occidental institucionalizado y autónomo, en las culturas prehispánicas se superponen las prácticas estéticas con otras prácticas sociales.

> "Podría decirse […] que durante todo el decurso del mundo antiguo no existieron instituciones sociales específicas o autónomas para lo que hoy llamamos arte y que las actividades artísticas se integraban dentro del marco genérico de la producción artesanal."[76].

Sodré expone las diferencias entre el arte moderno y el antiguo destacando en el primero un valor simbólico, mientras que en la antigüedad el 'valor de uso' de los productos artísticos se mezclaba con lo simbólico, la significación que la comunidad le atribuía:

> "El valor de uso del producto era, entonces, inseparable tanto de la naturaleza del trabajo concreto que lo producía como de los sistemas representativos…erigidos por el uso comunitario. …ese 'valor de uso' o 'utilidad' dado como 'natural' es, en realidad, una relación humana, resultante de una racionalización político-ritual que 'naturaliza' la necesidad. Por otro lado hay una jerarquía social y por lo tanto la dominación, en la operación de control de los signos provenientes de la poiesis"[77].

[74] GARCÍA CANCLINI, N. 2004: 41.
[75] Baguala y vidalita andina.
[76] JIMÉNEZ, J., 1996: 212.
[77] SODRÉ, M., 1998: 111- 112.

> También Lotman[78] contrasta las formaciones discursivas del arte antiguo y el moderno por su diferente distribución de funciones en cuanto al ejecutor y al que escucha: mientras en las expresiones folkloricas hay participantes y no espectadores, en la modernidad la apropiación de la obra de arte implica la no injerencia del espectador en el espacio artístico, quien se constituye como contemplador de la obra sustituyendo la acción por la co-presencia.

5. Identidad

Cuando hablamos de identificación de los sujetos como parte de un grupo, nos referimos al reconocimiento por parte de sus integrantes, de un conjunto de personas que comparten valores y conocimientos. Este conjunto de códigos comunes le otorga al grupo una identidad. El concepto de 'identidad' es relevante para nuestro estudio ya que Jiménez[79] destaca la importancia del 'reconocimiento' en la percepción estética, poniendo énfasis en la satisfacción que provoca la vinculación de las imágenes mentales con el mundo. En esta relación, dicho reconocimiento del mundo y de nosotros mismos se instaura en formas simbólicas de identidad:[80] En este sentido, también los aportes teóricos del psicoanálisis en cuanto a la relación 'reconocimiento' y 'placer estético'[81] resultan herramientas útiles para la comprensión del fenómeno que estudiamos.

Tanto desde el estudio de la *performance* como desde la relación dialéctica entre globalización y localismo[82], se establecen vinculaciones entre música e identidad. En el estudio de la *performance*, el aspecto más relevante es el modo en que se interrelacionan la competencia individual, los recursos de comunicación y la acción de los participantes en determinado contexto.[83] "La *performance* musical nos proporciona una vía de acceso para entender cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su propio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía la autoridad.".[84]

[78] LOTMAN, Y., 1999.
[79] JIMÉNEZ, J., 1986.
[80] JIMÉNEZ, J., 1986: 131.
[81] FREUD; S., 1969.
[82] PELINSKI, R., 2000.
[83] CÁMARA DE LANDA, E., 2004: 169.
[84] ROBERTSON, C., 2001: 384.

Dicho enfoque implica una perspectiva multidimensional de la realidad musical desde distintos niveles de análisis y posibilita el tratamiento del vínculo entre música e identidad.

III. Vidalas y vidalitas[85] en el carnaval Sauceño

1. Los festejos del carnaval en San Blas de los Sauces

Si bien otrora la fiesta del carnaval fue muy importante en todos y cada uno de los pueblos que conforman el departamento San Blas de los Sauces, a fines del siglo XX los festejos tradicionales quedaron acotados a los caseríos más alejados que conforman los extremos del departamento: al norte, los pueblos de Alpasinche, la Pirgua, Retiro y Lorohuasi; al sur, Andolucas, Suriyaco, Amushina y Tuyubil. Estos poblados sostienen el festejo tradicional en la actualidad.

A partir del trabajo de campo podemos describir tres momentos o instancias que se desarrollan durante la fiesta del Carnaval para ubicar contextualmente la práctica de la vidala:

a) Los preparativos. El inicio de de este acontecimiento consiste en: la construcción del 'Pujllay'[86] por parte de los vecinos del lugar, las visitas entre vecinos y/o parientes para recordar y crear nuevas coplas, la ornamentación y preparación de las tambores que utilizarán para acompañar el canto colectivo, y el amasado de coronas[87] y de la guagua[88].

> "Nos juntamos […] a veces estamos en la casa allá de Don Manuel Carrizo, a veces vamos allá al kiosquito […] Ahí nos ponemos a cantar y bueno […] lo hacemos al Pujllay […] se hace de paja corta de trigo, con una ropa, un pantalón, una camisa y ahí lo van armando." (vidalero de Alpasinche).

[85] Tratándose esta instancia del desarrollo de la dimensión discursiva y teniendo en cuenta que el análisis se construye desde la perspectiva de los participantes, emplearemos para denominar ambos géneros el nombre que utilizan los pobladores: 'vidala' y "vidalita" agregando entre paréntesis la denominación musicológica respectiva: baguala y vidalita andina.

[86] Muñeco de trapo y paja.

[87] Las coronas de pan se intercambian entre compadres y comadres en el momento del bautismo de la guagua.

[88] Pan con forma de bebé, hecho de masa y quesillo de cabra. Representa el nacimiento del carnaval.

b) El Topamiento. Es el encuentro entre mujeres y hombres que se realiza el domingo de carnaval. Para esta ceremonia, los vecinos colocan —en un lugar acordado previamente— un arco[89] central adornado con albahaca bajo el cual un vecino caracterizado de cura realiza el bautismo de la 'guagua' y se conforman parejas que intercambian sus coronas. A partir de ese momento se convierten en comadres y compadres.

Terminada la sátira de la ceremonia religiosa, los vecinos se arrojan harina y agua. Antes y después de la ceremonia, los asistentes improvisan ruedas en las que cantan vidalas y vidalitas y toman vino. Este ritual representa el inicio o nacimiento del carnaval.

Si bien en el pasado el encuentro era a caballo, actualmente en Alpasinche lo hacen caminando. Así recuerda nostálgico un anciano poblador de esta localidad los antiguos topamientos:

> "Todos se han venido, otros se han muerto, otros se han ido a Buenos Aires. Y así, ya no es como antes ya, antes era lindo, había mucha gente y de aquí se iban a cantar allá, a tomar aloja decían y se hacía así, se reunían tres, cuatro con sus caballos bien ensillaos, hacían los encontramientos. Sabían pecharse en caballo, hacer todos esos juguetes. Las señoras a veces hacían caballos de chircas, con palo de chirca y se iban pa'l retiro a cantar allá. Señoras grandes, claro, pa' jugar, pa' cantar, sabían esperar el carnaval ¡qué cosa!".

A diferencia del topamiento de Alpasinche, en los pueblos del sur del departamento el caballo sigue empleándose en el festejo:

> "Sí, y bueno… lo hemos traído de Tuyubil hasta Amuschina, al Pujllay y en un burro y a caballo, un montón tocando tambor." (vidalera de Suriyaco).

c) La quema del Pujllay. El último día de carnaval, como cierre del festejo, se realiza la la quema del Pujllay. Los vecinos se reúnen en un lugar convocante del pueblo y rodean al muñeco. Tras encenderlo, dan vueltas alrededor y simulan llorar mientras se quema. De acuerdo al testimonio de un anciano vidalero de Alpasinche, en otras épocas el Pujllay se enterraba

[89] En el caso de Alpasinche, en los últimos años el evento se realiza en un bar que tiene un patio grande y allí se arma el arco. En Suriyaco podemos observar que el arco atraviesa la calle de vereda a vereda.

en el cauce del Río los Sauces, previo al entierro se lo ponía sobre una mesa como si lo estuvieran velando y los pobladores 'lloraban' y bailaban alrededor.

De acuerdo a lo observado y a lo que narran los vidaleros sobre el pasado, la mayor parte de los pobladores que participan en el festejo del carnaval, es gente mayor. Nos cuenta un anciano:

> "La que hacía esas cosas era la gente mayor, como ser la Catalina, Josefa, Argelino… de esa edad cantan mucho. Para arriba, Chaupi Huasi, lo mismo. De ahí se venía la gente a ... porque antes era muy lindo en Chaupi también. Había mucha gente mayor, carnavales muy lindos, así que de aquí cantábamos como ser un rato en la tarde y se iban a caballo también a cantar allá y así sabían hacer." (Vidalero de Alpasinche).

Los más jóvenes expresan su compromiso para con la vigencia de esta práctica. Así lo dice una cantora de Suriyaco:

> "A lo mejor, una canta ahora en la actualidad, pero algunos lo toman para la risa. Otros creen que una está borracha, pero no. A mí me gusta. Yo siempre que se puede así, canto. Pero eso se está perdiendo mucho aquí. Antes se iban a caballo, otros quedaban cantando la vidala en su casa.[…]. Todos éramos iguales, en cambio ahora no. Hay chicos que no les gusta ni el folclore. Ellos son los que se burlan. […] Y siempre aquí para los carnavales, por ejemplo, hacen los topamientos igual que antes, lo queman, lloran. Con el cura... bueno, hacen el muñeco que le llaman 'la guagua', se hacen los padrinos."

Don Ernesto, integrante de una familia tradicional de Alpansiche, es uno de los principales informantes en el trabajo de campo. Posee un vasto repertorio de vidalas y vidalitas que aprendió de sus mayores y en la conversación expresa la alegría que le provoca el festejo y su entusiasmo por sostenerlo:

> "Para mí el carnaval es sagrado. Esos tres días, que por lo menos un rato tengo que ir a cantar, a juntarme con los amigos, salir...así...¿ve? y gracias a Dios, que la pasamos bien. Nos gusta, como le digo. Y a la gente, le gusta.

> […] Por ahí a algunos no les gusta, a otros sí. Pero… a mí no me interesa, no me preocupa, me preocupa divertirme y, bueno, pasar lindo".

Debido a que los días de carnaval no son feriados en nuestro país, los pobladores del sur de San Blas de los Sauces realizan el festejo en un solo día mientras que los del norte lo llevan a cabo tres domingos consecutivos previos al miércoles de ceniza. El sitio de encuentro ya no es la casa de algún vidalero, sino un bar[90] del pueblo. Las FM locales y el canal de televisión de la provincia registran y difunden el festejo. Durante los últimos años, la reunión de los vidaleros en Alpasinche se dio en simultáneo con el baile propio de los jóvenes que incluye música comercial. Las cámaras de televisión, el relato de la radio y la música del baile superpuesta presentan una escena muy diferente a la que narran del pasado los vidaleros.

2. Modo de producción de la vidala[91]

2.1 Vidaleras y vidaleros

La vidala es una construcción colectiva: "Pa´l carnaval ya uno se junta en grupo y no una sola, ¿ha visto?", narra una anciana que gentilmente cantó coplas en la entrevista, junto a su amiga. "Nosotras cantamos las coplas que hemos aprendido cuando hemos empezado a salir". En esta expresión de las vidaleras se evidencia respecto al modo de producción, la diferencia del canto de la vidala en relación con otros géneros: no es relevante el 'autor' sino la participación de los pobladores en la rueda.

Para los pobladores no cualquiera puede ser vidalero: sólo aquellos cuyos antepasados lo fueron. Un maestro sauceño nos comenta que comenzó a participar durante el carnaval por estar casado con una mujer perteneciente a una familia tradicional. Actualmente canta en la fiesta, pero es visto como un 'extraño' que participa. Él insiste en no 'llevarlo en la sangre' y que sólo puede ser vidalero el que lo lleva en la sangre. "Me gusta, participo pero no soy. Ellos sí." dice cuando se refiere a la familia de su mujer.

Como ya describimos anteriormente, el canto de vidalas en San Blas de los Sauces se sucede durante los festejos del carnaval. Los participantes se

[90] Denominado por los lugareños 'boliche'.
[91] Baguala y vidalita andina

disponen en rueda y acompañan el canto con un pequeño tambor llamado caja. El juego en la ronda de vidalas consiste en que cada participante recuerde o invente coplas y las recite en voz alta para que luego todos la canten al unísono. El integrante de la rueda que no recuerde o invente una copla cuando llega su turno, 'paga la multa': un vaso de vino.

Es frecuente en el canto del carnaval el uso de adornos que funcionan como anticipos, bordaduras y apoyaturas ejecutadas como ligados y glisandos a los que se denomina 'kenkos'[92] (en quechua: 'sinuoso', 'serpenteado')[93]. Los kenkos se emplean en el paso de una nota a otra, como así también al sostener con 'vibrato' las notas largas[94].

2.2 El tambor

> "Únicamente se lo toca en esa época, no como la guitarra u otro instrumento […] que en cualquier oportunidad […] la caja acá se acostumbra únicamente para la época esta del carnaval y finaliza mas o menos en la Pascua. Ya por abril ahí vuelven a cantar y ahí se la guarda ya." (Vidalero de Alpasinche).

Indispensable para cada cantor durante el carnaval, el tambor o 'caja' es de construcción casera, de tamaño y materiales diversos. Sus medidas oscilan entre diez y veinte centímetros de alto y entre treinta y cuarenta y cinco centímetros de diámetro, conservando aproximadamente las dimensiones que describió Aretz en su tesis. Está conformado por el 'aro' o cuerpo de madera y dos parches sujetos con tiento (torzal de cuero). Uno de los parches, —el de resonancia— está atravesado por la 'chirlera' o bordona. En cuanto al material usado para las membranas, el cuero de cabra y de oveja es el más frecuente. Un cantor avezado comenta que también emplean el de liebre "que suena mejor" y el de guanaco:

> "En general es lindo el de liebre. Porque suena muy lindo. Ahora, el cuero del guanaco, esté usted de las cinco o seis de la mañana, no se lo moja. Como ser este, a las cinco o seis de la mañana, ya empiezan a fallar un poco por la humedad. Ahora está fallando porque está húmedo". (vidalero de Alpasinche, 50 años).

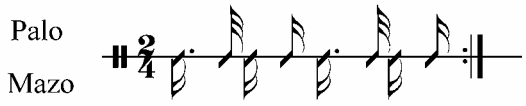
[92] ARETZ, 1978; 1985.
[93] CAMARA DE LANDA, E., 2001:25.
[94] En estas últimas, las variaciones de altura son menores a un semitono.

Si bien aún se emplean los cueros de animales para la construcción del tambor, tal como describe Aretz[95], dicha práctica se superpone con la inclusión de nuevos materiales. Un vidalero joven da cuentas de esta penetración y destaca las ventajas que tiene el material nuevo sobre los de cuero:

> "Yo tengo una pero ya más moderna, no es el parche de estos cueros… de cuero de animal; son esos otros parches ya de batería, moderna, plástico, así como el redoblante. Porque esas cajas están hechas de cuero […] si hay un día de lluvia o está medio húmedo, se moja, se estira el cuero, queda suelta y ya pierde la resonancia".

En el festejo al sur del departamento podemos observar la utilización de algunos bombos junto a las cajas para cantar vidalas. En el norte, los tambores se adornan con albahaca para la ocasión y algunos parches llevan dibujos coloridos o inscripciones. No encontramos referencias documentales sobre la práctica de adornar las cajas con dibujos y escrituras en el pasado.

Las vidalas (bagualas) y vidalitas (andinas) recopiladas en ambas regiones del departamento se suceden sobre pies binarios. El acompañamiento rítmico del tambor presenta características similares a los registrados en el pasado. Para su escritura tomaremos la negra como unidad de tiempo. El ejemplo Nº 6 corresponde al toque de tambor empleado al sur del departamento, que involucra el uso del palo y el mazo. Para su ejecución, la mano izquierda sostiene la caja (pasando la manija por debajo del dedo mayor) y al mismo tiempo sujeta el palo con los dedos pulgar e índice. Con la mano derecha se acciona el mazo. El ritmo se modifica ocasionalmente, reemplazando el esquema del segundo tiempo del compás por cuatro semicorcheas a modo de final de frase.

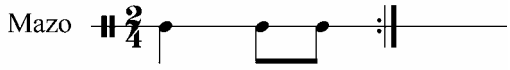


Ejemplo Nº 6: Toque de tambor zona sur

[95] ARETZ, I., 1978: 116.

Los ejemplos Nº 7 y Nº 8 muestran los toques de tambor en la zona norte del departamento. Para su ejecución, el tambor se cuelga de la mano izquierda usando una manija de tiento (parte del trenzado que sostiene y tensa los parches) y con la derecha se maneja el mazo.

Ejemplo Nº 7: Toque de tambor zona norte



Ejemplo Nº 8: Toque de tambor zona norte

2.3 Coplas y tonadas

Tanto la vidala (baguala) como la vidalita (andina) presentan en su organización dos secciones diferenciadas desde el punto de vista musical y literario:

> "la articulación melorrítmica […] se basa en la interpenetración o coordinación de estructuras literarias pertenecientes a dos tipos básicos, que es posible denominar estrofa y estribillo en razón del tipo de recurrencias a los que se ven sometidas durante en canto"[96]

[96] CAMARA DE LANDA.E. 2001:28.

Los cantores usan el término ‘tonada’ para referirse al estribillo, mientras que la estrofa es denominada ‘copla’. La copla se ajusta melódicamente en relación con la tonada (estribillo) que acuerdan previamente los cantores.

Para la práctica colectiva del canto, los vidaleros se reúnen con sus tambores. Ya en la rueda, acuerdan la tonada (que funciona a modo de estribillo) y batiendo el parche de los tambores, la entonan al unísono. Luego, alguno de los cantores ‘echa’ una copla que a continuación es cantada por todos alternándose cada dos versos con el estribillo como en el caso de esta vidala (baguala):

Ejemplo Nº 1

Eche copla compañero, } Copla
no se atenga en el cajero
Ella triste } *Tonada*
y yo llorando

Porque el cajero
no es palito de atar
ternero.
Ella triste y
yo llorando.

Encontramos en este ejemplo dos tipos de estructuras literarias: las estrofas están conformadas por cuartetas octosilábicas mientras que el estribillo consiste en dos versos tetrasilábicos. Cada dos versos de la copla, se intercala el estribillo completo.

En cuanto a la alternancia entre tonada y coplas, Aretz expresa la recurrencia de un tipo de estructura literaria:

> “La forma de composición responde en todos los casos al texto, entremetiéndose el estribillo con los versos de las coplas. Las formas predilectas son, en primer término, la que acusa tres versos de estribillo, uno colocado enseguida del primer verso de la copla y dos a continuación del

segundo…en segundo lugar aparece la intercalación de un solo verso del estribillo cada dos versos de la copla"[97].

En el presente sucede a la inversa de lo que expone Aretz. Se emplea con mayor frecuencia la forma expuesta en los ejemplos Nº 1 y Nº 2, (dos versos de la copla y a continuación el estribillo completo). En cuanto al otro modo de organizar copla y estribillo —ejemplos Nº 3, Nº 4 y Nº 5— esto es: un verso de la copla y uno del estribillo, otro verso de la copla y estribillo, su uso es menos frecuente durante la fiesta del carnaval, siendo los cantores más destacados los que las recrean. Podemos observar en dichos ejemplos que los versos de las tonadas (estribillos) son variados tanto en su estructura literaria como en el modo de intercalarse con la copla.

Ejemplo Nº 2: Vidalita andina.

Amor pobre leña verde
Arde cuando hay ocasión
Si vos te vas me voy con vos
Si vos te quedas me quedo yo
Si por pobre me desprecias
Digo que tenés razón
Si vos te vas me voy con vos
Si vos te quedas me quedo yo

Ejemplo Nº 3: Baguala.

Yo soy hija de la malva
De la malva soy nacida
Ella triste y
yo llorando
No tengo padre ni madre
Ni parientes conocidos
Ella triste y
yo llorando

Ej. Nº 4: Baguala.

Mi madre me dio una soba,
De Londres vengo
Porque hi robao un corderito
Caigo al Retiro,
La Pirgua a cantar
Mamita deme otra soba
De Londres vengo
Le vua robar al compañerito
Caigo al Retiro,
La Pirgua a cantar

Ejemplo Nº 5: Vidalita Andina.

Alegría cuando viene,
Te diré así,
Tristeza cuando se van
sentido me voy de aquí.
Comienzan mis tristes ojos
Te diré así,
Gotas de sangre a llorar
sentido me voy de aquí.

[97] ARETZ, I., 1968:168.

Las letras de las coplas narran la cultura del Sauceño. Algunas refieren al amor otras al carnaval, al tambor, al vidalero, a la vidala; inclusive narran la dinámica del juego en la ronda:

> "En esta rueda cantando
> cada uno coplas va a echar
> y el que no eche la copla,
> la multa la va a pagar."

En las coplas del carnaval encontramos textos que expresan estilos de vida diferentes a los que actualmente llevan los vidaleros. Su vigencia hoy puede comprenderse —desde una lectura psicoanalítica—, como un mecanismo de ahorro de energía psíquica a través del placer que otorgan el recuerdo y el reconocimiento[98].

Un protagonista destacado en las coplas es el caballo. Todos los vidaleros mencionan en las entrevistas, que cuando ellos eran niños o jóvenes, el festejo se realizaba a caballo. Muchas coplas hablan sobre el pasado, y para algunos entrevistados el recuerdo está cargado de expresiones nostálgicas. Una vidalera nos cuenta:

> "Con los caballos... mi mamá también era de las que le gustaba, pero ahora ya no se usa más […] a caballo ni a los hombres los ve que no andan (antes). Llenábamos el caballo de albahaca y salían con las mujeres en las ancas y se armaba el baile en cualquier lado. Pero ahora ya no. Se ha perdido mucho, como le digo. Si a lo mejor lo ven a caballo, digan está loco, ni a caballo quieren andar ahora tampoco. Andan en auto, en moto, en bicicleta y ya no quieren andar a caballo"[99]

Actualmente los pobladores disponen de algún automóvil o procuran un medio público de transporte y —como cuenta una anciana divertida con la anécdota— ya no usan el caballo para trasladar al 'Pujllay': "El anteaño pasado lo hemos hecho al Pujllay y de ahí lo hemos lleva'o en una moto (risas). […]Antes lo hacían a caballo ¿viste? A burro, todo."

Coplas referidas al caballo y al carnaval[100]:

[98] FREUD, S., 1969.
[99] Vidalera de Suriyaco.
[100] Recopiladas en el trabajo de campo.

"Pobrecito el carnaval,
si habéis de volver al año
a acabarme el almidón
y a cansarme mi caballo"

"Pobrecito mi caballo,
pasto no quiere comer,
una damajuana e' vino
dice que quiere beber."

"Pobrecito mi caballo
junto conmigo padece,
atadito en el palenque
mascando el freno amanece"

"Allá viene el carnaval
en un caballo de paso
y aquí te estoy esperando
con la botella y un vaso."

Algunas coplas hacen referencia al pasado al narrar diferentes aspectos de la vida en el cerro. En el pasado, los pobladores vivían alejados de la aldea, cuidando a sus animales. El recuerdo y el reconocimiento que genera su narrativa otorgan 'placer estético' a los participantes.

Claro ejemplo del placer que otorgan la repetición o el recuerdo de lo conocido en la práctica de la vidala son sus tonadas (estribillos), las que —aunque en un número reducido— permanecen en el tiempo, atravesando las generaciones. En la recopilación de Aretz[101] encontramos transcriptas tonadas que aún perduran. Es el caso de: "Ella triste y yo llorando"[102], la tonada más popular que se entona tanto en el norte como en el sur del departamento San Blas de los Sauces: Resulta relevante destacar que además del diferente ritmo del tambor, la melodía de esta vidala (baguala) es distinta en ambas regiones. Así nos lo comenta una vidalera de Suriyaco:

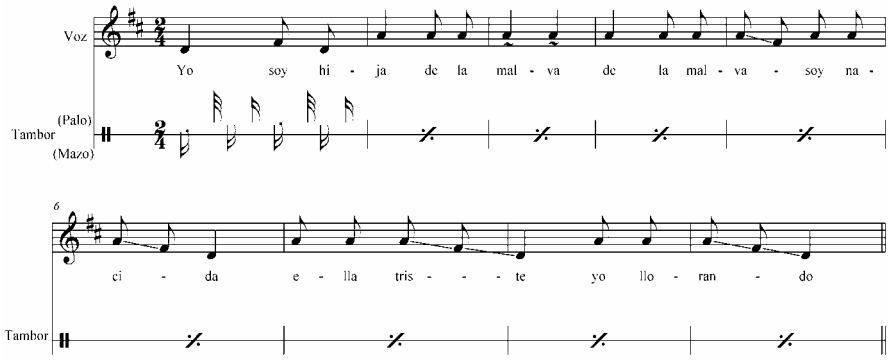
> "Es diferente... yo, por ejemplo, si tengo que cantar con las de allá, con las de Alpasinche, yo no las puedo seguir; ellos cantan de otra forma, no es la misma tonada. Una vez nos llevaron a La Rioja. Íbamos jubilados, esos que nos llevaron para allá. Y bueno, iban que llevaban tambores las señoras de Alpasinche, llevaban tambor y yo no las podía seguir. Tienen otra tonada".

En el sur del departamento -Suriyaco, Andolucas, Amushina y Tuyubil- "ella triste, yo llorando" (Ejemplo Nº 9) es la única tonada que se utiliza para cantar las distintas coplas. En el norte —Alpasinche, Retiro, La Pirgua y Lorohuasi— si bien existen otras muy difundidas, observamos

[101] ARETZ, I., 1978.

[102] En la tesis de Aretz esta tonada es empleada tanto en bagualas como en vidalitas andinas con pequeñas modificaciones en su texto: "ella triste yo llorar" y "ella triste, yo llorando" (ARETZ, I., 1978: 103-104).

que "Ella triste, yo llorando" (Ejemplo Nº 10), es muy popular y se emplea con frecuencia durante el festejo del carnaval para cantar las distintas coplas que se "echan".

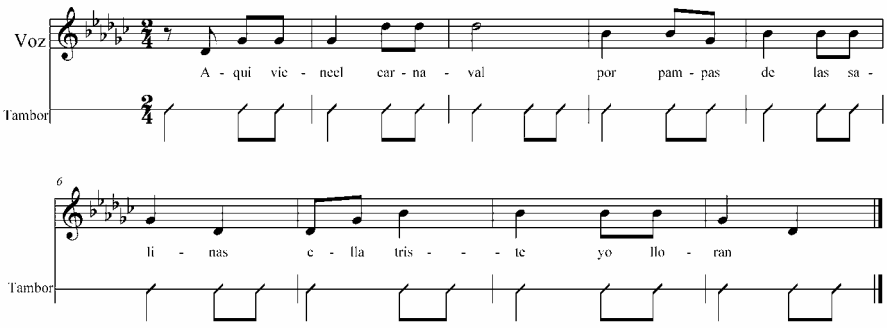


Yo soy hija de la malva
De la malva soy nacida
Ella triste y yo llorando
No tengo padre ni madre
Ni parientes conocidos
Ella triste y yo llorando

Ejemplo Nº 9: Baguala, Suriyaco

La sujeción de la melodía al texto facilitó la permanencia del ritmo de la tonada "ella triste, yo llorando" desde los años cincuenta[103] hasta la actualidad (ejemplos Nº 9 y Nº 10). Sin embargo, no sucede lo mismo con las alturas. La persistencia en las tres notas del acorde mayor torna similares las versiones, mas ninguna idéntica.

[103] ARETZ, I., 1978: 182, 184, 188.



Aquí viene el carnaval
por de pampas de las salinas,
Ella triste y yo llorando.
pobrecito sin ushutas,
como le entrarán de espinas.
Ella triste y yo llorando.

Ayer me dijiste que hoy,
Hoy me dices que mañana
Ella triste y yo llorando.
Mañana te diré yo,
Ya se me han pasao las ganas.
Ella triste y yo llorando.

Ejemplo Nº 10: Baguala, Alpasinche

Desde la perspectiva de la comunicación, en las 'sociedades orales' la memoria es el sistema que se emplea para sostener el pensamiento. Su modo de comunicación conlleva al uso de repeticiones, fórmulas y un discurso rítmico[104]. En este sentido podríamos inferir que la práctica de la vidala del carnaval permite -a través de la construcción y repetición de tonadas y coplas- recordar y reconstruir el pensamiento del vidalero, sosteniéndolo en el tiempo a través de la memoria rítmica.

A diferencia de las tonadas, las coplas son en su mayoría nuevas, producto de la repentización. Si bien los vidaleros recitan algunas catalogándolas de 'muy antiguas', sólo encontramos una de las recitadas hoy, en la recopilación de la década de los cincuenta. El juego de palabras en las rimas se desplaza entre el recuerdo compartido y la adaptación a situaciones actuales generalmente teñidas de humor. El factor

[104] ONG W. 1993: 53

'actualidad'[105] es relevante en los textos de las coplas mientras que la permanencia es lo que caracteriza a las tonadas.

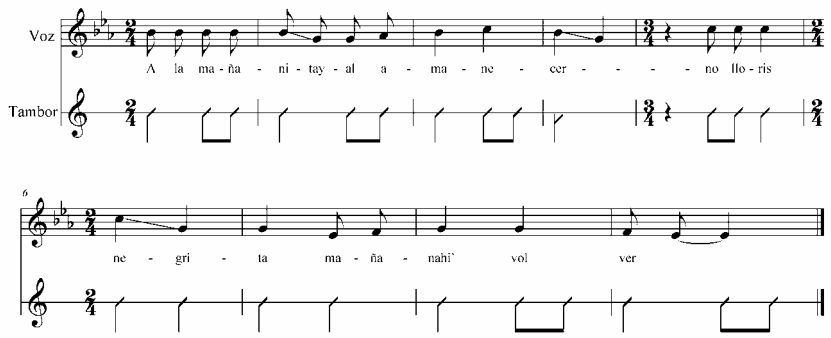
Otra tonada muy recurrente en el carnaval del norte, pertenece a una vidalita andina: "si vos te vas, me voy con vos; si vos te quedás, me quedo yo." (Ejemplo Nº 11). La estructura literaria de esta vidalita no ofrece dificultades en cuanto al acompañamiento del tambor por lo que su ostintato se mantiene sin interrupciones ni variaciones.

Amor pobre leña verde,	En el cielo está una nube
Arde cuando hay ocasión	y en la nube está un reloj
Si vos te vas me voy con vos	***si vos te vas me voy con vos***
Si vos te quedas me quedo yo	***si vos te quedas me quedo yo***
SI por pobre me desprecias,	EL reloj marca las horas
Digo que tenés razón	que nos quedamos los dos
Si vos te vas me voy con vos	**si vos te vas me voy con vos**
Si vos te quedas me quedo yo	**si vos te quedas me quedo**

Ejemplo Nº 11: Vidalita andina, Alpasinche

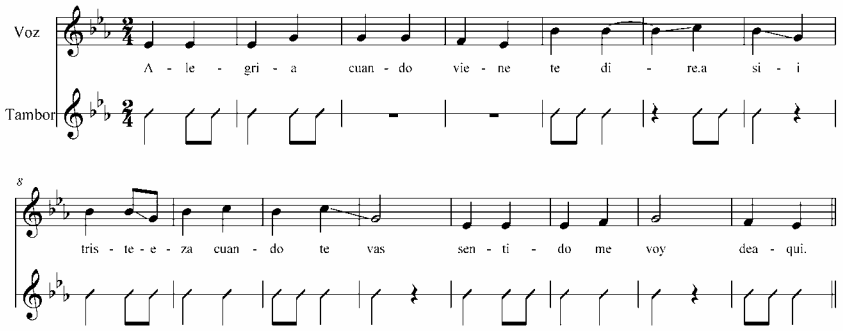
El ejemplo Nº 12 corresponde a la tonada o (estribillo) de una vidalita andina registrada en casa de un vidalero muy reconocido, quien nos comenta que a "las vidalitas casi nadie las canta, tiene que saberla mucho para que la siga". Sólo las cantan avanzada la noche cuando se encuentran "bien arriba", "bien machaos". Su pulso es lento y presenta mayor complejidad rítmica y melódica que las vidalas (bagualas).

[105] FREUD.S., 1969



Ejemplo Nº 12: Vidalita andina

La estructura literaria de la tonada en el ejemplo Nº 13, presenta versos de distintas medidas que se intercalan de un modo particular con la copla. El acompañamiento del tambor varía de acuerdo a la melodía en ambos ejemplos.



Alegría cuando vienes
Te diré así
Tristeza cuando te vas
Sentido me voy de aquí

Ejemplo Nº 13: Vidalita andina, Alpasinche

2.4 Los ancianos y la vidala [106]

El modo de producción de la vidala, en San Blas de los Sauces presenta huellas de las culturas orales[107] en las cuales la memoria funciona como sistema para sostener el pensamiento. En este sentido, los ancianos ocupan un rol protagónico en dicha práctica como portadores de un modo de conocimiento donde la memoria, la conservación del conocimiento, es muy valiosa:

> "Las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente […] El conocimiento es precioso y difícil de obtener, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos y ancianas sabios que se especializan en conservarlo, que conocen y pueden contar las historias de los días de antaño."[108].

Los ancianos son autoridad en la vidala. En las expresiones de pobladores de Alpasinche entrevistados, se muestra este respeto por el saber de sus ancianos:

> "Eso ya ellos (los ancianos) lo traían desde joven... la letra de cada una de las coplas y el que se va agregando de generación en generación, [va] memorizando esas coplas"[109]

> "Uno lo lleva de raíces como se dice. Bien de chico me acuerdo que cantaban señoras de la edad de mi papá, de mi mamá, ¿vio?, y yo andaba por la rueda... tenía la camioneta de papá y yo me iba a buscar a todas las señoras ancianas ...nos íbamos a la casa de unos tíos, unos amigos y cantábamos ahí. Formábamos al Carnaval."[110]

[106] Bagualas y vidalitas andinas.
[107] ONG, W., 1993.
[108] ONG, W., 1993: 48.
[109] Vidalero de Alpansince, 40 años.
[110] Vidalero de Alpansince, 50 años.

> "uh! Yo se muchas coplas, antes habían....los viejos de antes tenían muchas coplas. Y a la vuelta, tenían que echar: yo, después le tocaba a usted. Y el que no echa la copla le daban un vaso de vino, sacaba multa, así que había que estudiar"[111].

La incorporación de jóvenes a la rueda es aceptada por los ancianos de manera condescendiente; al mismo tiempo, se toma como anecdótica la participación de gente que no es nativa del lugar. Hacen hincapié en ello, como si consideraran que la participación del extraño le otorgara mayor valor a lo que hacen. Lo mismo sucede con la asistencia de los medios de comunicación a sus festejos.

2.5 El consumo de alcohol

Al entrevistar a dos vidaleras en el mes de febrero -semanas antes del carnaval- les pedimos que cantaran algunas vidalas. Accedieron amablemente, si bien con los primeros golpes del tambor demostraron cierta incomodidad y comentaron que "la gente pensará que estamos locas" por cantar fuera de la época. Entre copla y copla, si no recordaban pronto la letra, argumentaban que faltaba la bebida. "Falta el líquido" —dijo una vidalera—, "falta el jugo" —dice la otra y se ríen las dos. La presencia del alcohol en la ronda es imprescindible y destacada por todos. Un vidalero de 90 años cuenta:

> "...y se iban a cantar para Retiro y Lorohuasi... se iban a caballo...antes eran lindos los carnavales porque había mucha unión, se buscaban y así chupaba la gente también, porque ponían aloja, había aloja y la aloja... macha (emborracha) también, pero cuando toma de más, sí."

Otros pobladores describen así la relación entre el canto y el alcohol:

> "Y bueno, después, de sobremesa ya después de tomar un vino ya se canta algo. Claro, uno entra ya en coraje, como se dice, todo cantor necesita. De ahí toda la tarde hasta el anochecer y ya las cajas como le digo ya a esa hora al anochecer ya... pierde un poco el sonido y la garganta también ya... casi ya nada. Pero como le digo, únicamente para el carnaval."[112]

[111] Vidalero de Alpansince, 90 años.
[112] Vidalero de Alpasinche, 40 años.

> "Las cantamos cuando ya estamos medio medio. Más o menos arriba porque…[113] (interrumpe su esposa y aclara): 'bien machaos'"[114].

El consumo de alcohol durante el canto con caja produce una liberación de la 'coerción de la crítica', que otorga a los vidaleros un factor del placer como "ahorro de gasto psíquico"[115]. La cultura de los pobladores nativos, reprimida y negada desde la colonización, se libera en esos días de carnaval. La fiesta incluye la sátira de un bautismo (a una 'guagua' de pan) con un poblador que hace las veces de cura y parejas de compadres y comadres de la guagua que se conforman en el festejo. Es un momento donde pueden 'reírse' de las leyes, la religión y los rituales impuestos por la otra cultura y reconocerse sauceños con su canto: 'sólo para el carnaval'.

> "A mí siempre me ha parecido una cosa muy misteriosa, muy profunda, que el pueblo que la practica, la oculta ¿no? La oculta, la tiene como una riqueza propia y no la quiere dejar ver y también porque se practica con el carnaval y cuando se está alcoholizado… necesita el alcohol para que salga todo el sentimiento." (Vecino de Los Robles).

2.6 La nostalgia por el pasado

En su tesis doctoral, Isabel Aretz describe las características del canto con caja y su contexto. Dicho trabajo de campo se efectuó entre 1948 y 1952. Ya por ese entonces describe la presencia de la vidala como un recuerdo de ancianos nostálgicos que evocan el pasado, una práctica que va desapareciendo mientras los jóvenes se hacen aficionados a otras músicas.

> "Conservación y recreación son los dos procesos más interesantes del transcurrir folklórico. Deformación y pérdida constituyen en cambio las últimas etapas, a las que asistimos en nuestro país con la invasión y aceptación de músicas nuevas de parte de los jóvenes que viven pendientes de todo lo que transmite la radio y el disco"[116].

[113] Vidalero de Alpasinche 50 años.
[114] Machado significa embriagado.
[115] FREUD, S. 1969.
[116] ARETZ, I., 1978: 11.

En la actualidad, los pobladores recuerdan esos años que Aretz considera de invasión de la radio y los discos como un tiempo en el que el departamento estaba muy aislado del resto, donde los medios de comunicación no tenían injerencia en relación con el alcance que tienen hoy. Sin embargo, en el discurso de la investigadora aparecen expresiones propias del discurso actual en relación con el impacto de la tecnocultura:

> "La música riojana […] sus diferentes especies folklóricas. Vivas unas; ya extinguidas otras, las más. Porque con cada músico viejo que muere se apagan las mejores voces de la tradición. Los jóvenes responden mejor a los fenómenos mecánicos de la difusión, pues la música comercial ciudadana alcanza ya a los más lejanos rincones provincianos. Y aunque es ley que el folklore se renueva, hay que reconocer que en la actualidad pierde mucho más de lo que incorpora a su caudal tradicional."[117].

La certeza de que la expresión folklórica que analizamos 'se va perdiendo' se encuentra también documentada en los testimonios de la década de los cincuenta: "Nuestra informante que pretendía que en sus mocedades todo era mejor, agregó despectivamente, refiriéndose a los topamientos actuales: 'ahora lo hacen brincando como liebres cordobesas' „[118].

La relación nostálgica con el festejo es común también hoy tanto en el discurso de funcionarios del gobierno como en el de los habitantes del departamento. Es una constante en el sauceño el uso de frases nostálgicas al referirse al pasado, como si la vidala fuera sólo un recuerdo. Resulta relevante en el decir de los cantores la contradicción temporal al hablar del carnaval como el pasado, a la vez que sus expresiones dan cuenta de la vigencia del género en la actualidad.

La hija del anciano vidalero escucha lo que el padre nos cuenta sobre la fiesta del carnaval y la vidala en el pasado y cada tanto incluye un comentario nostálgico:

> "Antes se iba a caballo pero ahora no […] Antes, golpeaban la caja, saltaban y cantaban […] Se va perdiendo, ya no es lo mismo."

[117] Ibíd.: 14.
[118] ARETZ, I., 1978: 110

Su padre de 90 años tiene una visión menos pesimista; si bien insiste que "antes eran lindos" hoy también encuentra sentido en el canto. Le entusiasma que su yerno, maestro y de otro pueblo, se sume al festejo. Hace una acotación sobre la funcionalidad que tiene el canto con caja para él como hombre mayor: se divierte cantando, ya que no puede festejar como lo hacen los jóvenes, bailando:

> "Esa vez que hemos cantado en Salicas yo y la Antonia…, hemos saca'o un premio también, y bueno... le gusta mucha al Santiago, le gusta la copla, le gusta compadrear, andar… Sabe venir gente de La Rioja también, de Carrizal... Algunos hijos les gusta, claro, varios hay que se reúnen. Los chicos ahora pueden aprender, es muy divertido, bueno pa' nosotros viejos, bailar no podemos".

En la entrevista a dos copleras ancianas, una de ellas comenzó a describir el carnaval como una fiesta del pasado, de su niñez:

> "Pero antes era más lindo el carnaval. Ahora ya se va perdiendo todo… porque antes era lindo porque andaban a caballo… con los tambores… y echaban las coplas y eso. Yo vi cuando era chica y después hacían… ."

Pero su compañera la interrumpe:

> "¡No! Pero ya eramos 'tintirillas', porque ¿te acordás cuando hemos ido p`al Bañao de los Pantanos a burro?" (Se ríen).

Con la acotación de su compañera, la narración de lo de 'antes' pasa a ser la narración de la propia experiencia del carnaval, en su juventud y en la actualidad. Cambia el tono nostálgico de la conversación y las ancianas cuentan muy divertidas una anécdota significativa para todos los vidaleros: el abandono del caballo y el empleo de otros medios de transporte para el festejo del carnaval:

> "El ante año pasado lo hemos hecho al Pujllay y de ahí lo hemos llevao en una moto. (risas)… Como no hallaba dónde llevarlo y justo llega este… el Lorenzo y estaba Arturo con el chango mío en la moto, dice: ¡ya lo vamos a

> llevar!. Iban despacito y nosotros por detrás, íbamos como quince por tras del Pujllay." (se ríe).

Un vidalero joven, —que es reconocido por los ancianos en la rueda pues sabe muchas tonadas y coplas—, se siente protagonista y responsable de cantar y a la vez disfruta profundamente al recrear el carnaval y la vidala:

> "Al carnaval hay que formarlo. Si uno no lo forma… va cayendo […] para mí el carnaval es sagrado. Esos tres días tengo que ir a cantar, a juntarme con los amigos…me preocupa divertirme…".

2.7 Nosotros / Ellos

Hablar de una construcción colectiva implica referirnos a un grupo. El canto en la rueda posibilita la construcción de un nosotros y por lo tanto también la diferenciación con otros. Una vidalera de Alpasinche se refiere a la práctica de la vidala como un modo propio y diferente a otros grupos sociales de festejar el carnaval:

> "Aquí se usa el carnaval de tambor, nada más… también nos han llevado para allá, pero no nos gustan las comparsas, hasta que pasan las comparsas ya se nos ha entra'o el sol a nosotros… Ahí se juntan y hacen baile y la vidala. En parte la vidala y en parte el baile. Pero a mí en carnaval no me gusta el baile".

En una ocasión, al comenzar la conversación sobre la vidala con dos mujeres cantoras de Alpasinche, les mostramos fotos y coplas del libro de Isabel Aretz que llevábamos. Al escuchar algunas coplas antiguas, una de las ancianas dijo "esas son de los indios de antes […] antes eran todos indios […] nosotros somos de los indios de ahora." Durante la conversación señalan con insistencia su participación como cantoras en diferentes actividades culturales que organizan el centro de jubilados o algún organismo del Estado. Su narrativa evidencia la superposición de dos concepciones estéticas contrastantes: la antigua y la moderna[119]. Como

[119] SODRÉ, M., 1998: 111-112.

integrantes del pueblo en las ruedas de carnaval, el canto es una práctica colectiva donde ellas participan. Al mismo tiempo, en su vínculo con las instituciones y los otros pueblos, sus presentaciones por fuera de la rueda o en la rueda misma frente a las cámaras de televisión responden a las convenciones de la estética moderna: una actuación para los otros que no participan sino que contemplan[120]. En este sentido se percibe en los comentarios de vidaleros y vidaleras la certeza de ser los 'otros' frente a la cultura hegemónica.

3. Modo de recepción de la vidala

3.1. El público: participantes y espectadores

> "Las expresiones artísticas folklóricas […] forman parte de prácticas rituales y por lo tanto no encontramos, como en el arte moderno, espectadores sino participantes: […] el folklore, es particular […] (por) una diferente distribución de funciones entre el ejecutor y el que escucha […] en él no hay un espectador pasivo. […] La fusión del actor y del espectador sobreentendía la fusión del arte y de la acción"[121].

Consideraremos dos modos de recepción que se superponen en la práctica del canto de la vidala y que evidencian la coexistencia de las estéticas antigua y moderna[122] mencionadas anteriormente. El primero, constituido por los pobladores, entre los cuales se encuentran creadores y/o cantores de coplas y tonadas que participan en la rueda durante el festejo. El segundo, conformado por los vecinos del departamento que no participan en las ruedas de carnaval y que asisten como público observador del festejo o escuchan la transmisión por radio o televisión. De acuerdo a las entrevistas y observaciones realizadas, encontramos que el 'público contemplador', expresa con frecuencia la sensación de que esta práctica musical está en extinción. Distintos pobladores entrevistados destacan que el carnaval: "ya no es como antes" y aparece el recuerdo de familiares y amigos que ya no están. Al mismo tiempo hacen referencia al género, comentando el fuerte impacto que les provoca. La esposa de un vidalero de Alpasinche expresa:

[120] LOTMAN, Y., 1999: 210-211
[121] LOTMAN, Y., 1999: 210-211.
[122] SODRÉ, M., 1998.

> "Vienen de allá de Lorohuasi y usted sabe de que yo estoy parada a las cuatro, cinco de la mañana ahí en la ventana y cuando vienen bajando todos esos badenes, esas lomadas, la gente grande, que él los trae en la camioneta o en el auto, se escucha clarito lo que cantan. A esa hora hay silencio. Una cosa muy uniforme. Realmente da gusto. El carnaval de por sí contagia".[123]

Un vecino de Los Robles recuerda:

> "Los sabía escuchar cantar en época de carnaval. Trascendía de las casas de ellos porque venían en fila india a caballo. Desde todos lados se iban confluyendo hacia la casa de los vidaleros. Parece que ahí se reunían y ahí cantaban. Y se los escuchaba muy de lejos porque realmente el canto era con toda la voz y un lamento muy profundo. Solamente se sentía como lamento… no se escuchaban las letras de las coplas que cantaban."[124].

Otro vecino oriundo de Cuipán caracteriza esta expresión musical diciendo: "tiene sabor a tierra nuestra… está en la sangre". El tema de la tierra y de la herencia aparece en varias entrevistas. Decir que está en la sangre implica hablar de una herencia y de la diferencia: quienes son y quienes no son los herederos del 'ser sauceño', de la vidala.

Los funcionarios del Estado, al ser entrevistados, hablan no sobre lo que sienten cuando escuchan la vidala, sino de la importancia de preservar el patrimonio, reforzar la identidad, mantener las prácticas tradicionales ajustándolas a la realidad de hoy. Nos comentan que se proyecta incluir el festejo como una alternativa de turismo cultural. Los distintos funcionarios consultados asumen que la realidad cambia y plantean que "no se puede evitar" pero destacan también la importancia de preservar mantener las costumbres. Su interés y sus palabras tienen un dejo nostálgico. Son sauceños también.

3.2. Los medios de comunicación y el rol del Estado.

> "En las relaciones entre grupos sociales, los participantes pertenecen a diferentes grupos que ocupan espacios de mayor o menor poder. Los medios de comunicación funcionan como herramientas de poder que vehiculizan el discurso de las élites. En la interacción grupal, el ejercicio del 'poder' por

[123] Esposa de un vidalero, Alpasinche.
[124] Vecino de Los Robles.

> parte de un grupo implica la pérdida o limitación de la libertad de otro grupo"[125]

Ya nos referimos con anterioridad a que este género musical por su carácter 'antiguo' forma parte de prácticas rituales en las que el arte y la acción se fusionan[126]. Los vidaleros son creadores y participantes al mismo tiempo. Años atrás, el carnaval no tenía difusión en los medios. Era una práctica grupal y no un espectáculo para el público. Sin embargo, la subsistencia del género en la 'globalización' y la 'tecnocultura' implicó cambios en su práctica. El espacio utilizado tradicionalmente era el domicilio particular de alguna señora vidalera. Esto indica que el festejo no está enmarcado dentro de la organización de un evento institucional, sino que son los vecinos los que acuerdan el lugar y se reúnen. Sin embargo, en los últimos años luego de fallecida la señora en cuya casa se reunían, la rueda de vidaleros se realiza en un boliche[127] junto al baile de carnaval. Al utilizarse este espacio, el evento se hace público y los medios lo difunden como producto turístico-cultural.

Las FM locales difunden en 'vivo y en directo' este festejo como todos los del departamento. Los medios de comunicación ofrecen el carnaval como un evento turístico e invitan a los habitantes de los distintos pueblos y a turistas a presenciar el festejo. Desde el municipio se promueve la difusión de la fiesta con el interés de integrar las actividades culturales tradicionales a la oferta turística del departamento. A medida que la cultura oficial avanza, los vidaleros comienzan a perder autonomía en la organización y el 'canto colectivo' se sostiene en relación con las instituciones, que a través de las políticas culturales de la provincia intentan incluir la fiesta del carnaval como parte de las actividades que realiza el gobierno:

> "Desde el gobierno estamos tratando de difundir y vincular toda la actividad que ha tenido esta zona,… insertar como una bisagra los más de

[125] MENGO, R., 2004.
[126] LOTMAN, Y., 1999.
[127] Bar.

> diez mil años que hay de tradición, de cultura en toda esta zona y tiene que ver […] con la chaya, con los vidaleros". [128]

En las entrevistas realizadas, los vidaleros narran como parte de la práctica del canto, las actividades organizadas por el Estado que los incluye. Las mismas están muchas veces vinculadas a la oferta para los jubilados y otras a eventos que forman parte de la programación cultural del departamento:

> "Una vez nos llevaron a La Rioja. Íbamos jubilados, esos que nos llevaron para allá. Y bueno, iban que llevaban tambores"[129]

> "También nos han hecho el carnaval ahí. Ahí han hecho el Pujllay, en Río Tercero… Sí, sí me acuerdo mucho."[130]

Una presentación a la que fueron convocados (que resultó muy significativa para los vidaleros ya que ganaron el primer premio), fue un concurso de carrozas organizado por el Municipio durante el festival de la chaya[131].

> "Nos han lleva'o para Salicas a mí, en una carroza. Esa vez que hemos cantado en Salicas yo y la Antonia […] hemos saca'o un premio también"[132]

> "En Salicas recuerdo hizo un baile el club. Hacían unas carrozas, no recuerdo qué fiesta era y una chica de aquí.[…] ha organizado, quería que vamos a cantar y bueno... nos ha venido a buscar a última hora y nos fuimos a Salicas. Hemos presentado un ranchito, hemos pasado cantando la vidala y hemos ganado el primer premio. El jurado miraba el rancho como estaba, las coplas. En el carro del tractor hemos armado un ranchito. Era un desfile de carrozas y adentro del carro íbamos nosotros cantando y estaba el

[128] Gobernador de la provincia, año 2003
[129] Vidalera de Suriyaco.
[130] Vidalera de Alpasinche.
[131] Dicho festival corresponde al carnaval del año 2002.
[132] Vidalera de Alpasinche.

> pujllay, estaba una tinaja con aloja. Era el festival de la chaya. Estaba papá, y otras viejitas que les gusta mucho cantar"[133].

En dicho festival, cada pueblo del departamento San Blas de los Sauces presentó su carroza. Alpasinche, pueblo de Vidaleros, con el incentivo de un promotor cultural, expuso su propia carroza que incluía escenografía del carnaval local y vidaleros cantando coplas tradicionales. El jurado eligió como ganadora a la carroza de Alpasinche por lo 'auténtica' y según contaba un participante del concurso, el criterio fue "defender y revalorizar nuestro festejo del carnaval". A partir de la devolución del jurado se produjo una fuerte discusión entre sus integrantes y los participantes de otras localidades cuyas carrozas evocaban el festejo del carnaval en diferentes lugares del mundo. Los concursantes cuestionaban haber construido y gastado más dinero y trabajo en sus representaciones y no consideraban válida la fundamentación del jurado.

El anecdótico conflicto ilustra el modo en que se promueven las acciones de conservación y preservación de los objetos folklóricos acentuando dichos objetos culturales como si ellos en sí mismos fueran la esencia del ser nacional. En este sentido podemos seguir las consideraciones de García Canclini[134], quien cuestiona la utilización con fines políticos de los bienes simbólicos comunitarios que devienen así en patrimonio cultural. De acuerdo a su hipótesis, la función reproductora de las estructuras sociales se evidencia en la puesta en escena de lo nacional. A partir de la construcción abstracta y estática del 'ser nacional', los grupos de poder aseguran un imaginario de unión a pesar de las grandes diferencias entre grupos sociales. "Es así que las políticas de preservación colaboran con la reproducción del discurso hegemónico y diluyen las diferencias sociales"[135].

Desde la concepción positivista, la colección de símbolos que forman parte del patrimonio y la identidad reflejarían fielmente la esencia nacional. García Canclini propone en cambio, una lectura de las expresiones folklóricas desde el sentido que las mismas tienen hoy para la sociedad, centrando el interés en la reconstrucción de su significado y no en la reproducción del mismo como 'espectáculo o fetiche' o como algo a rescatar.

---

[133] Vidalero de Alpasinche
[134] GARCÍA CANCLINI, N., 2008.
[135] GARCÍA CANCLINI, N., 2008: 158, 159.

> "Un testimonio o un objeto pueden ser más verosímiles y por lo tanto significativos para quienes se relacionen con él interrogándose por su sentido actual…... con una visión más compleja de las maneras en que la sociedad se apropia de su historia […]. En la medida en que el estudio y la promoción del patrimonio asuman los conflictos que lo acompañan, pueden contribuir a afianzar la nación: no ya como algo abstracto, sino como lo que los une y cohesiona -en un proyecto histórico solidario- a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio".[136]

El modo de inclusión de la práctica de la vidala en las acciones culturales actuales se ajusta a los requerimientos de una sociedad regida por las leyes del mercado y los efectos de la globalización[137]. La dimensión cultural de la globalización se fortalece a través de la mediatización de la cultura. Los medios de comunicación moldean tanto la producción cultural como los modos en que las personas experimentan los eventos.

> "Una señora […] ella también me ha saca'o fotos, me ha pregunta'o ¡uh! cuántas cosas […] Dice que en la semana ha presenta'o por la tele, […] todo lo que yo hi habla'o. Sí, nos han conocido tintirillas. (se ríe)…una vuelta me sacaron allá de Don Cresencio. Han venido a filmar de La Rioja. Y justo que me habían dado una botella, una caramañola. Y justo me han tirado harina y yo les digo: '¡eh!', -perdonen la mala palabra- 'changos de mierda' le decía yo, '¡todo ha salío en la tele!'".[138]

En la relación dialéctica entre lo local y lo global, la música reproduce y a la vez resiste el colonialismo cultural[139]. Es así que las identidades locales persisten, pese a la integración global.

Conclusiones

La dinámica de esta práctica musical, sus permanencias y sus cambios son parte de la tensión existente en la cultura: la tradición y la innovación[140]. En el análisis realizado encontramos como una constante la ambigüedad, la fluctuación y la contradicción entre lo antiguo y lo

[136] GARCÍA CANCLINI, N., 2008: 192 – 193.
[137] LARRAÍN, J. 2001: 14
[138] Vidalera de Alpasinche.
[139] PELINSKI, R., 2000.
[140] CASSIRER, 1992.

moderno, la permanencia y el cambio. Dicha tensión en el modo de comunicación y de construcción de identidad como grupo social, configura el 'ser sauceño'.

En el discurso de los pobladores se evidencia una ambivalencia respecto a sus prácticas culturales. Existe el deseo de acceder a lo nuevo, a lo otro (la oferta cultural de los medios de comunicación), especialmente en los jóvenes, pero a la vez se le da mucho valor a las prácticas tradicionales como rasgos de identidad. Si bien la experiencia 'ritual' de la práctica de la vidala es notablemente diferente a la relación artista-público de otros géneros musicales, de un modo particular se superponen en él la estética antigua y la moderna. Los cantores en la rueda son 'público' participantes (compositores, intérpretes y auditores al mismo tiempo) que recrean este género. Al mismo tiempo, se produce una actuación para 'otros' que se posicionan como espectadores, fuera de la ronda o a través de la proyección del evento en los medios de comunicación.

Los vidaleros que años atrás cantaban en forma privada, con sus familias y amigos de una aldea o visitando a parientes de otro pueblo cercano, mantienen esta práctica, pero hoy su vigencia involucra la participación en concursos y la presencia de la radio y la televisión en el festejo. Se abandonan los espacios utilizados otrora (casas de familia) para hacer el festejo en boliches, con transmisión en vivo de las FM locales y en programas especiales de la televisión estatal de la capital riojana. Esto aleja a muchos ancianos de la participación en el festejo del carnaval, mientras que a otros los divierte verse "echando coplas en la tele". Tanto la difusión del festejo del carnaval en los medios de comunicación como la participación en actos, son propuestas alejadas de lo cotidianeidad de los vidaleros, quienes expresan las acciones del Estado y del mercado como ajenas. Sin embargo, la inclusión de su práctica en programas culturales le otorga a quien la canta una relevancia diferente, ubicándolo en el lugar del 'artista' cuyo producto es apreciado por un 'público'. Se forma así un fenómeno de actuación para otros. En la actuación para los foráneos, los vidaleros se sienten mirados como 'diferentes'. Frente al otro se reconocen como indios, con la connotación muy fuerte que tiene la palabra: la sangre que corrió y la imposición de la otra cultura. El turista espectador es la mirada del dominante sobre el dominado.

La preservación de la cultura folklórica es relevante en la región. Por ello, se aplican políticas estatales que pretenden convertir este canto en una oferta turística, creando espacios para que los vidaleros actúen. El discurso oficial acerca de la importancia de lo auténtico y la preocupación por

revalorizar el folklore contrasta con las políticas de fomento del turismo que incentivan el consumo de músicas y costumbres foráneas. Se tiende a articular la experiencia estética con las exigencias del mercado. La propuesta de turismo cultural se desvincula del sentir y decir del vidalero en la acción de cantar coplas en carnaval, como construcción de un imaginario común. Esta interpretación despierta nuevos interrogantes en relación con el sentido de las políticas culturales del Estado, respecto al tratamiento de la música tradicional, cuyo estudio sobrepasa los alcances del presente trabajo.

Para el vidalero, participar en el carnaval significa salir, divertirse, relacionarse con los otros: "Fui cuando ya era mujer…me juntaba con amigas y ya iba y de ahí me quedó". Los mismos pobladores que advierten el ocaso de la vidala son protagonistas de su vigencia en el siglo XXI. El canto es un modo de hacer presente el pasado. "Antes era más lindo", dicen. Sin embargo, aunque ya no andan a caballo, sus hijos los trasladan en camionetas o en motos y el festejo permanece.

La vidala es un objeto que dispone el 'ser sauceño'. Las 'formaciones discursivas' que se construyen en el canto -las coplas que inventan, las que recuerdan y las que olvidan, el modo de jugar- los conforma. El 'deseo' de algo que no está pero los constituye en esa ausencia aparece cuando escuchan, cantan o hablan de la vidala. En palabras de Pelinski, la música ofrece "la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la *performance*"[141]. En esta idea de experiencia corporal, la música no es un reflejo del sentimiento de identidad sino que es ella quien dispone la identidad como realidad: "hacer música no es una manera de expresar ideas, es una manera de vivirlas"[142]. Cantar la vidala es hacer y ser en el pasado a través del arte que les permite reconocerse siendo sauceños en carnaval. La vidala hace sentido en la identidad del sauceño con profundas raíces nativas al develar su pasado cultural oprimido, reprimido. La identidad negada. El sauceño se dice nativo en la vidala.

***

[141] PELINSKI, R., 2000: 286.
[142] FRITH, citado en PELINSKI, R., 2000: 286.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARETZ, Isabel

1978 *Música tradicional de La Rioja*. Caracas: INIDEF OEA-CONAC.

1985 [1952] *El folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi.

2000 "Cantos de la Rioja remanentes de culturas prehispánicas. Una Nueva tesis a discutir". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'* Nº 16. Buenos Aires: UCA, pp. 17-45.

CÁMARA DE LANDA, Enrique

1999 *La música de la baguala del noroeste argentino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

2001 "La música de la baguala" Música, *Boletín Casa de las Américas* Nº 6-7. Nueva Época, pp. 32-38.

2004 *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2ª edición.

2006 *De Humahuaca a La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

CASSIRER, Ernst

1992 *Antropología Filosófica*. Capítulo II "Una clave en la naturaleza del hombre: el símbolo", México: Fondo de Cultura Económica. Original en alemán [1944].

CARRIZO, Juan Alfonso

1942 *Cancionero popular de La Rioja*. Bs. As, Universidad Nacional de Tucumán.

DE LA COLINA DE OTTONELLO, Beatriz

1997 *San Blas de Los Sauces, una aproximación a su historia*.La Rioja: Canguro.

DELGADO, Lelia
1988 "Los componentes estéticos de la práctica social. Notas para el estudio del arte prehispánico" en *Boletín de Antropología Americana* Nº 18. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México p. 33 a 48.

ECO, Umberto
1990 *La definición del arte*. Argentina: Ediciones MR.

1990 *Lector in Fábula. La Cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. España: Lumen.

FABBRI, Patricio
2000 "La caja de los eslabones que faltan", en: *El Giro Semiótico*. Las concepciones del signo a lo largo de su historia. Gedisa: Barcelona.

FREUD, Sigmund
1979 *El chiste y su relación con el inconsciente* en Obras Completas, Volumen VIII - Buenos Aires/Madrid: Amorrortu [1905].

FORNI, Floreal, GALLART, María Antonia y VASILACHIS DE GIALDINO, Irene
1993 *Métodos Cualitativos II*. Centro editor de América Latina. Bs. As.

GARCÍA CANCLINI, Néstor
2000 "La globalización ¿productora de culturas híbridas?" Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Versión electrónica disponible en:
http://www.his.puc.cl/historia/iaspmla.html.
Fecha de último acceso: 05-05-09

2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

2008 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós 4º ed. [1990].

GOYENA, Héctor, GIULIANI, Alicia y GARCÍA, Vilma
1993 "Registro del folklore musical en los departamentos de Iglesia y de Jáchal (San Juan)". Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología. "Carlos Vega".

JIMENEZ, José
1986 *Imágenes del Hombre.* Madrid, Editorial Tecnos, S. A. 2º ed.

1996 "La modernidad como estética", en *Revista Arte e Investigación* Año 1, Nº 1. Facultad de Bellas Artes, UNLP.

LARRAÍN, Jorge
2001 Universidad de Chile Departamento de Pregrado Cursos de Formación General disponible en www.cfg.uchile.cl Curso: Cuento latinoamericano: identidades, mundos y sujetos. Identidad Chilena. Capítulo 1 El concepto de identidad (pp. 21-48). Santiago: Lom.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María y otros
2000 *Música tradicional Argentina*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.

LOPEZ BLANCO, Manuel
1995 *Notas para una introducción a la Estética*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata.

LOTMAN, Yuri
1999 *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Cap. 17: El fenómeno del arte. Barcelona (España): Gedisa.

MENGO, Renée Isabel
2004 "El discurso como acción social". *Revista latina de Comunicación Social*. La Laguna (Tenerife) julio-diciembre de 2004, año 7º, número 58. Disponible en

http/www.ull.es/publicaciones latina/20042458mengo.htm. Fecha de último acceso: 30/11/2010.

MERRIAM, Alan
1977 "Definiciones sobre Musicología comparada y etnomusicología". Apéndice de Definitions of comparative musicology and ethnomusicology: an historical theoretical perspective En: *Ethnomusicology,* XXI, 2 189-2º4. Traducción de Roig. Nagel, P. C. (1992). The lees of Virginia: Seven generations of an American family.

ONG, Walter
1993 *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

PELINSKI, Ramón
2000 "La etnomusicología en la era posmoderna", en: *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Akal.

RAVERA, Rosa María
1988 *Estética y semiótica*. Cap. "En torno al texto, ¿qué texto? Semiótica, hermenéutica y deconstruccionismo". Rosario (Argentina): Fundación Ross, pp. 59–78.

RESTELLI, Graciela Beatriz
2002/2003 "Actualidad de las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña". *Revista Argentina de Musicología*, Números 3 -4. Buenos Aires.

RICE, Timothy
1987 "Hacia una remodelación de la Etnomusicología" (*Towards a remodeling of ethnomusicology*) en *Etnomusicology,* Vol 31 #3 otoño/1987, pp. 469-488. Traducción Pilar Orge Sánchez.

ROBERTSON, Carolina
2001 "Poder y género en las expresiones musicales de las mujeres". Tomado de C. E. Koskoff (ed.) Women and music in Cross-cultural perspective. Urbana y Chicago:

University of Illinois Press, pp.225-244. Traducción de Victoria Eli Rodriguez en: Las culturas musicales. Madrid: Trotta, pp. 383-412.

RUIZ, Irma
2004 "Musical Cultura of Indigenous Societes in Argentina". *An Encyclopedic History*. Vol. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico. Edited by Malena Kuss. University of Texas Press, Austin, pp. 163 -185.

SCHNAITH, Nelly
1987 "Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual", *Revista TipoGráfica*, nº 4.

SODRÉ, Muniz
1998 *Reinventando la cultura. La comunicación y sus productos*. Barcelona, España: Editorial Gedisa. Traducción G. Cetrinas.

VEGA, Carlos
1965 *Las canciones folklóricas argentinas.* Buenos Aires, Argentina. Editorial Instituto de Musicología, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación de la Nación.

VELO DE PÍTARI, Yolanda
1978 "Los cantos del carnaval en el Valle de Santa María", *Revista Nº 2 del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, pp. 24-30.

***

María del Pilar Polo. Profesora y Licenciada en Educación Musical, egresada de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, en donde cursa el Doctorado en Humanidades y Artes con mención en Música bajo la dirección de la Dra. Ma. Isabel Pozzo. Se desempeña como docente e investigadora en instituciones de nivel superior de la ciudad de Rosario y en la Escuela Provincial de Música. Becaria de investigación del Fondo Nacional de las Artes en el área expresiones folklóricas, año 2009.

María Isabel Pozzo. Maestra Nacional de Música. Profesora, Licenciada, y Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, en donde se desempeña como profesora de grado y postgrado, directora de tesis y de investigaciones acreditadas. Magister egresada de la Universidad de Barcelona, España. Becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional en la Universidad de Girona, becaria posdoctoral del Grupo Coimbra en la Universidad de Leuven, Bélgica y del Gobierno Canadiense en universidades de la ciudad de Vancouver. Es investigadora del CONICET en el Instituto Rosario de Investigaciones en Ciencias de la Educación (IRICE).

***