serie tesis doctorales

EL CARNAVAL ANTIGUO Y EL CARNAVALITO MODERNO

DOCUMENTADOS POR CARLOS VEGA EN LA PUNA Y LA QUEBRADA DE HUMAHUACA, JUJUY : CONSTANTES RÍTMICAS, MÉTRICAS Y FRASEOLÓGICAS DE UN REPERTORIO TRADICIONAL

NANCY
MARCELA
SÁNCHEZ

edición digital

UCA

NANCY MARCELA SÁNCHEZ

El carnaval "antiguo" y el carnavalito "moderno" documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado *in situ* (1931-1945)

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

Buenos Aires, 2018

Sánchez, Nancy Marcela
El carnaval antiguo y el carnavalito moderno documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca, Jujuy : constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional / Nancy Marcela Sánchez. - 1a edición especial. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2018.
CD-ROM, eBook
ISBN 978-987-620-373-9
1. Estilo Musical. 2. Carnaval. 3. Argentina. I. Título.
CDD 394.25

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Director. Dr. Pablo Cetta

IIMCV

UCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA

"Santa María de los Buenos Aires"

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Doctorado en Música. Área Musicología

TESIS DE DOCTORADO

El carnaval "antiguo" y el carnavalito "moderno" documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado *in situ* (1931-1945)

Nancy Marcela Sánchez

Director de tesis: Dr. Pablo Cetta

Buenos Aires, agosto de 2017

Índice

TOMO I

Introducción 1

Capítulo 1. Los "Viajes de colección y estudio" de la música tradicional argentina en las primeras décadas del siglo XX 23

1.1. La finalidad y la perspectiva teórica de las recolecciones musicales..... 23

1.2. El lugar de la música y los músicos en la mente de los colectores..... 30

1.3. Las orientaciones estéticas y la selección del repertorio folklórico..... 34

Capítulo 2. La clasificación del carnaval antiguo y el carnavalito moderno 43

2.1. La clasificación de la música y la danza 43

2.1.1. La música mensural y amensural 47

2.2. Las características del repertorio estudiado. El cancionero pentatónico y los cancioneros etnográficos..... 48

2.2.1. El cancionero pentatónico 50

2.2.2. Las *performance*s musicales del carnaval antiguo..... 53

2.3. Discusión 56

Capítulo 3. La forma de registro de las *performances* musicales en los trabajos de campo de Carlos Vega 63

3.1. Consideraciones acerca de las grabaciones documentales de los archivos 63

3.2. Las características de los grabadores y los discos utilizados por Vega 65

3.2.1. La técnica de grabación..... 69

3.3. Las transcripciones musicales de Carlos Vega..... 74

3.3.1. Una reflexión sobre la transcripción de la música "no occidental" 77

3.4. El rol de los archivos sonoros en la etapa inaugural de la etnomusicología 80

Capítulo 4. Estrategias metodológicas, corpus y terminología..... 83

4.1. Consideraciones preliminares..... 83

4.2. Los escritos etnográficos y la contextualización de las *performances*..... 84

4.3. Las transcripciones musicales de la autora de la investigación 88
4.4. Los criterios aplicados en el análisis y en la interpretación de los datos 90
4.5. Corpus 91
4.5.1. Cuadernos de Viajes, Cuadernos de Pautaciones e Informes de Viajes..... 91
4.5.2. Registros fonográficos..... 92
4.5.3. Fichas de Pautaciones Musicales 93
4.5.4. Tomas directas 95
4.5.5.Transcripciones de los registros fonográficos grabados en Jujuy..... 95
4.5.6. Libro de Registros de Viajes y Libro de Grabaciones Documentales y Tomas Directas del INM..... 97
4.5.7. Archivo Sonoro del ACINM..... 99
4.5.8. Archivo fotográfico y fílmico 100
4.5.9. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la Facultad de Artes y Ciencias Naturales de la U.C.A. 101
4.6. Terminología..... 101
4.6.1.Cancionero, sistemas, especies, fraseología 102
4.6.2. Pie rítmico, frase rítmica, frase musical, inciso..... 105
4.6.3. Frase perfecta, frase imperfecta, período 107
4.6.4. Célula, ritmo 108
4.6.5. Pentatonía 109
4.6.6. Otros conceptos y términos relacionados con el análisis 110
4.6.7. Supervivencias 111

Capítulo 5. Análisis musical..... 113
5.1. Los componentes analizados 113
5.2. Análisis de las melodías registradas por "toma directa" 114
5.3. Análisis de las melodías registradas en las Fichas de Pautaciones Musicales 116
5.4. Análisis de las transcripciones de los registros fonográficos 118
5.5. Síntesis del análisis y reflexión..... 123

Capítulo 6. El análisis de los textos etnográficos. Las *performances* musicales en el contexto de las entrevistas 129
6.1. El proceso de entextualización 129
6.2. La contextualización de las *performances*..... 132
6.3. Las entrevistas..... 137

6.4. Discusión 143

Capítulo 7. Contexto histórico 147

7.1. Aproximación a la realidad social, política y económica nacional e internacional (1931-1945) 147

7.2. El rol de Vega en la construcción de las narrativas identitarias 153

7.3. La proyección del folklore 158

Conclusiones 161

Fuentes documentales 181

Bibliografía 185

Siglas y abreviaturas 197

TOMO II

Anexo 1

Mapas 1

Mapa 1. Ubicación geográfica de la provincia de Jujuy 3

Mapa 2. Área del relevamiento realizado en los viajes de estudios etnográficos 1, 2 y 41 de Carlos Vega en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca 4

Mapa 3. Área de dispersión del Cancionero Pentatónico 5

Mapa 4. Extensión del Tucumán con referencia al Territorio de los Andes 6

Anexo 2

Fuentes documentales del Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y del Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" 7

Fichas de Viajes (FCV)

FCV 560. Carnaval y carnavalcito 9

FCV 568. Carnavalito. Baile en el 'Club Social' de Tilcara (Jujuy, 1945) 10

FCV 575. Danza de "Las Ofrendas": imagen y transcripción del texto 11

FCV 583. Carnaval. Danzas populares 12

FCV 584. El Quío [Carnaval] Jujuy Orosmayos 13

FCV 630. Carnavalito representado en el Teatro Colón 16
FCV 631. “Carnaval” y “Cacharpalla” 17
Cuadernos del Viaje 41 de Carlos Vega (INM)
Rueda 20
Patrón rítmico del “Saltadito” 21
Tilcara. Carnavalito [restos] 22

Anexo 3

Tablas, partituras musicales y textos poéticos 25
Tabla 1. Síntesis del corpus de pautaciones musicales y grabaciones documentales 27
Tabla 2. Síntesis de los análisis musicales de las Tomas Directas de Vega 29
Tabla 3. Síntesis de los análisis de las Fichas de Pautaciones Musicales de Vega 30
Tabla 4. Síntesis de los análisis de las transcripciones musicales de la autora 32
Pautaciones Musicales de Carlos Vega: Tomas Directas y melogramas de los registros fonográficos de los Viajes 1, 2 y 41 35
Los modos y escalas de las melodías pautadas por Vega 63
Transcripciones de los registros fonográficos de los Viajes 1, 2 y 41 a Jujuy 65
Textos poéticos 115

Anexo 4

Los instrumentos musicales 125

Índice de ejemplos musicales

Ejemplo 1. Pie binario 50
Ejemplo 2. Las fórmulas de las frases rítmicas del cancionero pentatónico 51
Ejemplo 3. Modo pentatónico B 51
Ejemplo 4. Ritmo del paso del “saltito” 54
Ejemplo 5. El ritmo del carnavalito antiguo 55
Ejemplo 6. Pies rítmicos binario y ternario 106
Ejemplo 7. Punto capital y punto caudal 106
Ejemplo 8. Célula rítmica 108
Ejemplo 9. Modo pentatónico “extendido” 110
Ejemplo 10. Células rítmicas predominantes 122
Ejemplo 11. Células rítmicas con síncopa 122

Índice de imágenes

Imagen 1. Vega, C., 1932. Carnaval en rueda (La Quiaca, Jujuy) 38
Imagen 2. Fragmento de la clasificación de las danzas populares (Vega, 1956) 46
Imagen 3. Vega con músicos en Yavi (Jujuy) 61
Imagen 4. Vega, C., 1932. Acordeonista en la sesión de grabación 64
Imagen 5. Grabador modelo “Detective” (INM) 66
Imagen 6. Grabador eléctrico marca “Presto” (INM) 68
Imagen 7. Disco de cera utilizado en los Viajes 1 y 2 a Jujuy (INM) 82
Imagen 8. Disco de acetato utilizado en el Viaje 41 a Jujuy (INM) 82
Imagen 9. Anata 127
Imagen 10. Quena 127
Imagen 11. Erkencho 128
Imagen 12. Caja 128
Imagen 13. Bombo criollo 129
Imagen 14. Guitarra 129
Imagen 15. Acordeón de 8 bajos 130
Imagen 16. Charango 130
Imagen 17. Siku 130

Introducción

El tema de la tesis

La presente investigación se centra en un repertorio tradicional documentado por Carlos Vega en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), en el período comprendido entre los años 1931 y 1945. El estudio del carnaval antiguo y el carnavalito moderno abarca tanto el análisis de la música como la contextualización de las *performances* musicales documentadas *in situ*.

Esta tesis doctoral se inscribe en el campo de la musicología. Los análisis desarrollados toman como base las fuentes documentales del Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (en adelante, ACINM) y del Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica homónimo, dependiente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires". Las fuentes documentales que se analizan comprenden, entre otros documentos, los registros fonográficos obtenidos en las sesiones de grabación realizadas en los trabajos de campo, las pautaciones de las melodías elaboradas por Vega y los escritos etnográficos correspondientes a los Viajes 1, 2 y 41[1], efectuados en los años 1931, 1932 y 1945, respectivamente. Además, se analizan las obras referidas al carnavalito y a otras expresiones asociadas a la celebración del carnaval en Jujuy, publicadas por Vega y por otros musicólogos.

En el período estudiado, los trabajos de campo llevados a cabo por Vega fueron avalados y financiados principalmente por el Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia". Estas misiones científicas tenían por finalidad el estudio de las costumbres tradicionales, principalmente de la música y las danzas populares de distintas regiones del país. En distintos documentos oficiales se nombra a estas investigaciones como "Viajes de estudios etnográficos", "Viajes de estudios musicológicos" y "Viajes de colección y estudio"; por esta razón se las conoce como los "Viajes" de Vega.

Las melodías, las canciones populares y los instrumentos musicales recogidos en el área del relevamiento fueron dispuestos con criterio musicológico y pasaron a formar

[1] Los trabajos de investigación llevados a cabo en distintas provincias y países son identificados como "Viajes" del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (en adelante, INM).

parte de las colecciones del mencionado museo (véanse el mapa 1, "Ubicación geográfica de la provincia de Jujuy", y el mapa 2, "Área del relevamiento realizado en los Viajes de estudios etnográficos 1, 2 y 41", en el anexo 1, pp. 3 y 4).

Justificación y originalidad de la investigación

Los proyectos de recolección de la música tradicional argentina, llevados a cabo en la primera mitad del siglo XX, tenían por finalidad la elaboración de sistemas de clasificación universales. El estudio sistemático de la música consistía principalmente en la tipificación y la comparación de las "especies" musicales o lírico-musicales; por esta razón, el estudio del aspecto formal de las melodías fue central en las investigaciones efectuadas por Carlos Vega.

El musicólogo consideraba que un estudio científico de la música debía tomar como base de los análisis el sistema u orden rítmico, que permitía operar sobre las relaciones numéricas constantes de sus valores[2]. De acuerdo con este propósito, ideó un método para la escritura y el análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular, más conocido como "la *Fraseología*" (Vega, 1941). Esta obra es un tratado de rítmica y métrica y sus postulados son los que se utilizaron para seleccionar la música popular en los viajes de recolección estudiados. Entonces, el estudio de la música folklórica implicaba principalmente la "medición" de las unidades del sistema rítmico —pies rítmicos, frases rítmicas y períodos—, ya que de acuerdo con la definición establecida, este repertorio correspondía al "estrato mensural antiguo sin escritura".

Las especies musicales fueron agrupadas en unidades mayores definidas por particulares relaciones entre los sistemas rítmico, tonal y de acompañamiento. Estas *unidades superiores de carácter* se llaman cancioneros[3]. Los elementos que Vega consideró en la tipificación de los géneros musicales o especies son las células rítmicas,

[2] Las unidades del sistema rítmico se pensaban como valores constantes, porque para representar tanto la música "clásica" europea como el repertorio popular, Vega (1941) estableció ocho formas de frases rítmicas —cuatro frases en pie binario y otras cuatro en pie ternario—. Las formas de frases son representadas con fórmulas numéricas que expresan la cantidad de pies rítmicos que contiene cada uno de los compases y si el pie es binario o ternario.

[3] Vega propuso terminología que no es de uso corriente; entre otros conceptos que son indispensables para desarrollar los análisis propuestos se destacan "especies", "cancionero" y "sistemas" rítmico y tonal, términos cuyo significado se explica por separado (véase la sección 4.6. Terminología, pp. 101-110).

las configuraciones métricas y las disposiciones fraseológicas, en primer lugar, y la asociación de estos con las escalas o modos del sistema tonal, en una segunda evaluación (Vega, 1944).

Del relevamiento preliminar de las fuentes primarias del archivo (ACINM), se desprende que en los "viajes" mencionados se documentaron expresiones con los nombres: *carnaval*, *carnavalito*, *carnavalcito* y *rueda*. Se destaca que Vega manifestó que estas especies presentan las características del cancionero pentatónico andino, pero no transcribió la totalidad de los ejemplos grabados *in situ* y tampoco hizo explícitos los procedimientos analíticos aplicados para comparar las expresiones que clasificó con nombres genéricos, como el carnaval antiguo y el carnavalito moderno. Para corroborar si este repertorio se compone tal como fue descripto en las publicaciones mencionadas, se transcriben todas las melodías grabadas y se analizan los componentes formales.

Más allá del aporte significativo de Vega en lo referente al estudio de la música de transmisión oral, se han encontrado incongruencias y vacíos conceptuales en sus definiciones. Los análisis propuestos son útiles para mostrar si hay diferencias significativas entre los principios de generación de forma del carnaval y del carnavalito, o si se trata solo de una cuestión de denominación. Además, se problematiza el contexto en el que se llevó a cabo el registro de las *performances* musicales para explicar las adaptaciones que se hicieron en función de los objetivos que guiaron estos proyectos científicos.

En los trabajos de campo, Vega registró las ejecuciones musicales por medio de grabaciones y también anotó las melodías por "toma directa", mientras transcurrían las ejecuciones. Complementariamente, en base a sus observaciones, describió las *performances* que recibían nombres nativos, tales como el quío, el saltadito, el baile al erke, el carnaval. Estas prácticas populares jujeñas consistían en bailes en ruedas y en desplazamientos grupales al son de cantos con caja y de melodías interpretadas por el erkencho, la quena o las flautillas típicas de la región. La música y la danza de las ruedas están asociadas a los grupos indígenas y mestizos, identificados por Vega (1952) como "serranos descendientes de bolivianos" y "selváticos chaquenses". Se parte de la premisa de que estas ejecuciones musicales no se ajustaban a las reglas de forma estipuladas en "su" *Fraseología*, porque el musicólogo las señala como expresiones del estrato "amétrico primitivo".

Los registros musicales sometidos al análisis en el presente trabajo no fueron grabados en el contexto de las celebraciones comunitarias, pero, al menos, Carlos Vega anotó los patrones rítmicos y describió la sonoridad de las *performances* musicales en rueda que tenían lugar en las fiestas familiares. Las razones por las que decidió no grabar en espacios públicos se explican en los primeros tres capítulos de este escrito.

De acuerdo con la perspectiva de los estudios de etnomúsica de aquel momento, la clasificación y la interpretación histórica de la música estaban por encima de otras preocupaciones. Por ejemplo, Vega sostuvo que el carnavalito moderno era la forma más evolucionada del conjunto de rondas "prehistóricas" que pudo observar en Jujuy. Expresó que las diversas expresiones en ruedas que recibían el nombre de *carnaval* o *carnavalito* y el carnavalito que se ejecutaba en reuniones familiares y en clubes eran una misma "especie". En esta definición hizo caso omiso a las funciones y las significaciones que las prácticas asumían en las distintas situaciones sociales.

Según lo publicado por el musicólogo, el carnavalito moderno o "carnavalito de los salones" tenía carácter recreativo o artístico, porque se bailaba en ámbitos urbanos con propósitos de socialización y también se representaba en teatros y en actos escolares. En cambio, las ruedas del carnaval se ejecutaban en contextos ceremoniales con propósitos propiciatorios, relacionados con la fecundidad de la tierra y de la pareja humana o con otros fines. Estas expresiones formaban parte de los distintos rituales de la época de verano, en el marco del carnaval, y en las ofrendas a la Pachamama que se llevan a cabo en distintas ocasiones.

Vega aclara que el carnavalito moderno era el que bailaba la "clase media" en los años treinta en la zona de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca. Puntualiza que este repertorio se transmitía oralmente de generación en generación, o sea que no era música producida por la industria discográfica con fines comerciales y, por ejemplo, no se difundía por la radio. En resumen, el musicólogo hizo una primera distinción entre el carnaval o carnavalito antiguo y el carnavalito moderno y, finalmente, utilizó una denominación genérica: lo llamó, simplemente, "el carnavalito" (Vega, 1952, 1956).

En el título de esta tesis se destacan con comillas los términos "antiguo" y "moderno" para señalar que se trata de un constructo arbitrario.

Por todo lo explicado, la clasificación de la música y el reemplazo de las denominaciones nativas por nombres genéricos o inventados emergen como un primer problema a tratar en esta investigación. La selección del repertorio se vincula tanto a las

orientaciones del marco teórico-metodológico aplicado en los estudios de folklore y música popular como a las orientaciones estéticas del analista; por ende, se evalúan las estrategias empleadas en el registro escrito de la música y también se explican las características técnicas de los grabadores utilizados en el período estudiado. Dado que la música se registró en las sesiones de grabación en el contexto de las entrevistas etnográficas, en recintos cerrados y privados, es fundamental contextualizar las *performances* musicales para explicar en qué aspectos y de qué manera el entorno tecnológico y las interacciones sociales incidieron en las ejecuciones que son materia de análisis. En este trabajo, el término *performance* es sinónimo de ejecución o actuación y asume el sentido que se le asigna al concepto en los estudios de arte verbal[4] (Bauman, 1975).

Considerando que Vega realizó estos trabajos de campo como miembro de distintos organismos estatales y que desempeñó un rol fundamental en la representación de la cultura criolla e indígena, se hace una aproximación al momento histórico en el que se inscribieron sus actuaciones. En el período estudiado, el Estado tuvo mayor injerencia en la planificación y la implementación de políticas culturales y educativas, trazadas en el marco de un programa de creciente modernización, y Vega contribuyó haciendo un mapeo de las tradiciones musicales de vastas regiones geográficas. Como sus discursos están atravesados por valoraciones de las prácticas musicales y de los grupos humanos, este estudio no se limita a explicar las características del carnavalito, sino que va más allá, indaga en las prácticas y las perspectivas prevalecientes en la etapa de constitución de la musicología y el folklore como disciplinas.

La originalidad de esta investigación consiste en el aporte de un nuevo conocimiento sobre un conjunto de prácticas musicales consideradas como el "acervo tradicional" de la región del Noroeste argentino y de la Nación Argentina, ya que Vega desempeñó un rol fundamental en la legitimación del carnavalito como repertorio folklórico asociado a la identidad de los argentinos. Es en este sentido que se debe entender la idea de "nación sonora", que es un concepto original propuesto en esta investigación. Las representaciones que Vega hizo de la cultura y los grupos humanos contribuyeron a la construcción de discursos e imágenes de la nación.

[4] En el capítulo 4, dedicado a las estrategias metodológicas, se amplían los conceptos de prácticas de *performance* y la perspectiva del arte verbal en los estudios de folklore.

Finalmente, la indagación en torno a la generación de textualidad, la *entextualización*, pone de manifiesto las fuerzas sociales que se pusieron en juego en la creación de los archivos sonoros y devela la naturaleza de estas fuentes.

El corpus documental

La mayor parte de las fuentes primarias consultadas en este trabajo son inéditas y forman parte de los archivos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (en adelante, INM). Las Fichas de Viajes (en adelante, FCV) pertenecen al Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina (en adelante, IIM).

Las fuentes producidas en los tres trabajos de campo referidos comprenden: los Informes de Viajes; el Libro de Registro de Viajes; el Libro de Registros de Grabaciones Documentales y Tomas Directas; las Fichas y los Cuadernos de Viajes de Carlos Vega; los Cuadernos de Pautaciones Musicales y las Fichas de Pautaciones Musicales[5]. El conjunto de partituras reúne tanto las melodías que Vega registró directamente en el campo como las pautaciones (transcripciones) elaboradas tomando como base las grabaciones del Archivo Sonoro del INM.

La elección del tema de la tesis

Las discrepancias halladas entre la información publicada por Vega y los datos de las fuentes documentales de los archivos motivaron que esta investigación se orientara hacia el análisis de las piezas musicales grabadas en Jujuy. La explicación de las estrategias empleadas en la transcripción y el análisis de la música desde el punto de vista de Carlos Vega constituye un aporte original y exige hacer deslindes conceptuales sobre su propuesta fraseológica. A pesar de que el carnavalito se convirtió en un género emblemático del folklore argentino y aunque se ha escrito bastante sobre la obra de Vega, no se han hecho estudios que aborden las temáticas estudiadas en esta tesis

[5] Se utilizan las siguientes abreviaturas: IVCV para los Informes de Viajes de Carlos Vega; LRV para el Libro de Registro de Viajes; LGDyTD para el Libro de Grabaciones Documentales y Tomas Directas; CPM para los Cuadernos de Pautaciones Musicales; FPM para las Fichas de Pautaciones Musicales; T.D. para la pautación por "toma directa". Los datos de estas fuentes se detallan en el capítulo 4 (véase la sección 4.5. Corpus, pp. 90-100).

doctoral en conjunto. Las investigaciones realizadas por la autora de esta tesis en su desempeño como investigadora del Instituto Nacional de Musicología e investigadora invitada del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina también influyeron en la elección del tema. En el marco del proyecto de sistematización de la información relacionada con las Fichas y los Cuadernos de Viajes de Carlos Vega, se hizo un estudio específico de estas y otras fuentes primarias y se crearon bases de datos que permiten relacionar la información de los archivos mencionados (Sánchez, 2014b).

El objeto de estudio

El objeto de estudio abarca tanto el análisis del aspecto formal del repertorio colectado por Vega como la contextualización de las *performances* musicales documentadas *in situ*.

Es propósito de esta investigación mostrar en qué aspectos y de qué manera se modificaron las formas compositivas, las sonoridades y las funciones de las prácticas en función de los objetivos científicos que, a la vez, se vinculan con la tecnología utilizada y con los intereses que representaba el musicólogo. Se destaca que Vega ignoró tanto la incidencia del entorno tecnológico en el que se llevó a cabo la documentación de la música como su propia presencia y las mediaciones que se operaron en distintas instancias del proceso. Sin embargo, las características de los grabadores y la técnica utilizada para hacer los registros fonográficos incidieron en la forma y la sonoridad de las piezas musicales. Asimismo, la aplicación estricta de los postulados de la *Fraseología* dio por resultado versiones esquemáticas que no reflejan la estructura de las melodías grabadas. En el contexto de las entrevistas, las *performances* musicales se modelaron conforme a los objetivos del registro musicológico. Es decir que en el nuevo contexto, se organizaron y se actuaron obras inéditas, de manera que el repertorio asumió sentidos y formas diferentes de las que tenía en el contexto originario.

El estado actual del conocimiento de las temáticas abordadas

A continuación se presenta una apretada reseña sobre el estado del conocimiento de las temáticas planteadas.

Respecto de la caracterización del carnaval antiguo y el carnavalito moderno, resulta original la explicación acerca de las diferencias encontradas con respecto a los nombres que las prácticas tienen en las fuentes documentales y el nombre genérico que se divulgó —"el carnavalito"—, ya que la necesidad de adecuar los datos a los sistemas clasificatorios dio por resultado una interpretación histórica que no es consistente teóricamente. En el argumento evolucionista que proporciona Vega, se homologan prácticas que tenían funciones ceremoniales con otras que tenían funciones recreativas o artísticas. Además, la música de transmisión oral "no occidental", producida en contextos sagrados, fue valorada tomando como referencia categorías analíticas generadas en ámbitos académicos en países europeos.

Las observaciones formuladas por Irma Ruiz (1985, 1998, 2015) sobre el marco teórico-metodológico de los estudios de Vega constituyen un punto de partida en los análisis propuestos. En su crítica, señala los problemas que surgen de la adhesión a dos corrientes teóricas —el "difusionismo" y el evolucionismo cultural— que se contraponen en algunos puntos. También destaca que la teoría de los "círculos culturales" y la noción de *supervivencias*[6], que permearon la obra de Vega, jugaron un rol decisivo en la interpretación de la música y de la cultura de los pueblos que estudió.

En relación con los antecedentes de los proyectos de recolección de la música tradicional, las investigaciones de Amalia Suárez Urtubey (2007) y de Miguel Ángel García (2004-2005, 2006) proporcionan un marco indispensable para comprender el nexo entre Robert Lehmann-Nistche y Carlos Vega.

Respecto de la *Fraseología*, en trabajos anteriores se hizo una aplicación práctica de esta forma de escritura musical (Sánchez, 2014a). También se consultaron los estudios de Enrique Cámara de Landa sobre el repertorio asociado al fenómeno del carnaval jujeño y la revisión de la escritura fraseológica de Vega; esos conceptos propuestos se tienen en cuenta en los análisis (Cámara de Landa 1994, 1995, 2015). Todos estos estudios analizan la música desde la óptica del formalismo, y en otra obra,

[6] Vega llama *supervivencias* a los "bienes materiales y espirituales" del pueblo —el *folk-lore*— que se han transmitido de generación en generación (véase este concepto en la sección 4.6. Terminología, p. 110).

se contextualizan las prácticas del carnaval celebrado entre Humahuaca y La Quiaca, pero los carnavalitos estudiados por este autor son mayormente productos de la industria discográfica y de los *mass-media* (Cámara de Landa, 2006). Sus propósitos y formas compositivas son notoriamente diferentes de los que asumían las ejecuciones musicales estudiadas en esta tesis.

Al finalizar el capítulo 2, se mencionan los aportes de Isabel Aretz y de Héctor Goyena con respecto al repertorio estudiado. En el capítulo llamado "Carnavalito jujeño", Aretz (1952) prácticamente replica los conceptos publicados por Vega (1952). De manera similar, Goyena (1999) hace la distinción entre el carnavalito antiguo y el carnavalito moderno, es decir que reproduce la clasificación de las especies elaborada por el Maestro. A pesar de que tanto Aretz como Goyena hicieron trabajos de campo etnomusicológicos en Jujuy, ninguno de los dos suministra análisis de los ejemplos musicales que describen y tampoco hacen explícito el contexto de documentación de dichas prácticas. No obstante, como ambos tuvieron acceso fluido a los archivos del INM, se supone que la información publicada se refiere al repertorio recogido por Vega en esa provincia.

Por último, se quiere resaltar que se hizo una investigación especial sobre las propiedades de los grabadores y los discos, porque no se hallaron estudios específicos ni informes técnicos que suministraran información sustancial para dar respuesta a las preguntas planteadas en esta tesis.

El problema de la investigación

El principal problema abordado en la presente investigación consiste en explicar los procedimientos, los procesos y los marcos de interpretación aplicados en la producción de un saber sobre el repertorio tradicional estudiado.

Vega construyó un objeto de estudio —"el carnavalito jujeño"— y lo representó como si hubiese capturado lo esencial de esta práctica, pero en sus discursos invisibilizaba la mediación de los grabadores y el entorno tecnológico. De hecho, el musicólogo se refiere a los ejemplos registrados como si fueran los "auténticos" carnavalitos.

Estos primeros estudios heredaron la impronta de la ciencia positivista. Por un lado, se pensaba que para garantizar la objetividad de las observaciones, las tareas debían centrarse en la evaluación del aspecto formal entendido como variables que pudieran someterse a verificación. La aplicación de este enfoque se refleja la forma de registro y análisis de la música; concretamente, se aislaba la melodía y se segmentaba la cadena sintagmática en unidades que pudieran medirse con la mayor precisión posible. Este era el procedimiento adecuado para comparar y clasificar los "materiales" que formarían las colecciones destinadas a la creación de los archivos sonoros. Por otro lado, se aislaba a los "músicos-informantes" para grabarlo y entrevistarlos. Entonces, para contextualizar las *performances* musicales, se escudriña en los textos etnográficos en busca de testimonios que develen los "arreglos" que se hicieron en el proceso de la documentación del repertorio estudiado.

De una exploración preliminar, se desprende que Vega no anotó la música tal como fue grabada, sino que hizo otras versiones. A esto le llamamos la textualización de lo sonoro. Sin embargo, en sus discursos, el musicólogo ignora las consecuencias de su mediación. Además, como no reconstruye las entrevistas *a posteriori*, también oculta los intereses que él representaba en la creación de las colecciones musicales encomendadas por el Museo Nacional de Historia Natural[7].

En aquel momento, los científicos pensaban en el contexto como si fuera un "telón de fondo" desvinculado del conocimiento que producían. A pesar de que Vega se propuso hacer etnografía, se preocupó más por los tecnicismos y por la invención de una metodología que permitiera comparar las melodías que a los aspectos cognitivos. Las referencias explícitas sobre la experiencia vital de los sujetos y las relaciones societarias están prácticamente ausentes en sus notas de campo, aunque estos aspectos son indisociables de las prácticas musicales entendidas desde otra perspectiva.

Por lo expuesto, esta investigación afronta un problema doble. Se deben explicar tanto los problemas que surgen de las orientaciones que evidencian el marco teórico-metodológico de los trabajos de Carlos Vega como los que conciernen a este trabajo de tesis; por consiguiente, en los primeros capítulos se establece un marco teórico-conceptual y contextual amplio, que es indispensable para abordar los análisis desarrollados en los capítulos 5, 6 y 7.

[7] A fines de la década de 1930 esta institución cambió de nombre, por esta razón en algunas publicaciones se lo menciona como Museo Argentino de Ciencias Naturales (en adelante, MACN).

Considerando que no es posible interactuar con los actores o con testigos del proceso de documentación del carnavalito, las fuentes primarias constituyen una herramienta fundamental. La mayoría de las fuentes consultadas son manuscritos inéditos, por lo que se evaluaron múltiples aspectos de un enorme volumen de información para interpretar los datos apropiadamente. Por otra parte, al iniciar este trabajo, las Fichas y los Cuadernos no estaban digitalizados, y como las fuentes pertenecen a dos instituciones diferentes, se debieron hacer numerosas consultas para obtener las copias. Debido a que las fuentes correspondientes al repertorio recogido en Jujuy no están ordenadas por el número de viaje ni por la asociación con la celebración del carnaval, sino que siguen un orden diferente, para discriminar el material relacionado con esta investigación se revisaron y digitalizaron más de 5.461 documentos del fichero personal de Vega, que se encuentra en el Fondo Documental "Carlos Vega" del IIM (en adelante, FDCV). Igualmente, se revisaron 53 Cuadernos de Viajes (Sánchez, 2014b). Se encontró que faltan los Cuadernos de Pautaciones Musicales manuscritos de los dos primeros Viajes a Jujuy, pero como Vega transcribió esas melodías a las Fichas de Pautaciones, fue posible reunir el *corpus* correspondiente al período estudiado.

Se hizo un estudio especial que permitió reconstruir el itinerario, porque no se habían contabilizado los Viajes de estudios realizados por Vega en el lapso comprendido entre 1931 y 1965, y en un artículo publicado se hallaron datos erróneos (Restelli, 2015). Con este comentario se quiere señalar que la obtención de las unidades sometidas al análisis musical —las grabaciones y pautaciones del archivo— insumió más tiempo de lo previsto, pues se encontraron obstáculos impensados. Igualmente, las transcripciones demandaron un esfuerzo considerable, porque el deterioro de los audios, el bajo volumen y el ruido de superficie dificultaron la tarea. Además, cuando se solicitaron las copias de las grabaciones de los tres Viajes a Jujuy, se encontraron discrepancia entre la numeración de los audios y la numeración que figura en los asientos del Libro de Grabaciones (LGDyTD), así que se transcribieron ejemplos que luego no se utilizaron. Para salvar este problema, se debió esperar a que la responsable del Archivo Sonoro del INM revisara los contenidos de decenas de registros fonográficos. Además de la deficiente calidad de los audios, ha sido arduo el proceso de escritura con los programas de edición de música, porque se debieron hacer múltiples adecuaciones para poder escribir las partituras al estilo de la propuesta fraseológica de

Vega y condensar información musical y texto en un espacio acotado[8]. Igualmente, la carencia de informes sobre los procedimientos realizados en la restauración y la digitalización por parte de los técnicos que trabajaron en el Archivo Sonoro del INM con las grabaciones documentales originales motivaron interrogantes o incertidumbres imposibles de resolver. Por ejemplo, no se puede saber si fue Vega quien modificó la velocidad e interrumpió las grabaciones antes de que finalizaran o si estas modificaciones se hicieron en posteriores intervenciones.

Las preguntas de la investigación

De los conceptos expuestos se desprenden los interrogantes enumerados a continuación.

1. Las orientaciones del marco teórico-metodológico incidieron tanto en la selección del repertorio documentado por Vega como en la representación de las melodías. En la evaluación de las prácticas populares se aplicaron categorías analíticas y criterios sustentados en las orientaciones estéticas de los colectores; por lo tanto, se averigua qué criterios de forma se aplicaron en la documentación de la música folklórica tradicional en general y en el registro del carnaval y el carnavalito en particular.

2. En las definiciones y la clasificación del carnaval antiguo y el carnavalito moderno intervienen la trama teórico-metodológica y la trama política. Por un lado, la visión de la ciencia positivista y la impronta etnocéntrica permeó las recolecciones de música tradicional argentina, y por otro, en el pensamiento científico de Vega influyeron las instituciones y los personajes que respaldaron su tarea. Entonces, interesa analizar estas adscripciones para apreciar cómo incidieron en las valoraciones de la música y la cultura de los grupos humanos que estudió.

3. Las *performances* musicales del carnaval y el carnavalito no fueron grabadas en el contexto comunitario habitual, sino que fueron registradas en el contexto de las entrevistas. Dado que en los documentos de los archivos no quedaron testimonios de las adaptaciones efectuadas, surgen las siguientes preguntas: ¿en qué aspectos y de qué manera se modificaron las ejecuciones musicales transcriptas y grabadas?; ¿qué

[8] Se utilizó el programa de edición de música *Finale* 2017.

componentes se mantuvieron y qué nuevos elementos emergieron como consecuencia de la descontextualización y la recontextualización de las *performances*?

4. Estos Viajes de estudios fueron avalados y financiados por el MNHN, en el marco de una mayor injerencia del Estado en el plano económico, pero también en el social y cultural por la necesidad de definir la identidad nacional como un conjunto de rasgos esenciales. Al respecto, la pregunta principal es: ¿qué expectativas institucionales, antecedentes disciplinares y lineamientos políticos se pusieron en juego en la actuación profesional de Carlos Vega?

5. Respecto de la etnografía del "carnavalito", interesa averiguar qué datos registró Vega sobre la base de sus observaciones de las *performances* musicales y, sobre todo, cómo se estableció un marco para interpretar la información comunicada y la realidad observada en las entrevistas. Además, de qué manera participaron los informantes y la comunidad en la construcción de un saber sobre la música, la cultura y la identidad de los grupos humanos radicados en la Quebrada y en la Puna jujeña.

Hipótesis de la investigación

Vega les asignó nombres genéricos e inventados a un conjunto de prácticas en función de la interpretación histórica de las especies y de la clasificación de la música y la danza. Además, ignoró las mediaciones implicadas en la documentación del repertorio estudiado. Por todo lo explicado, se plantea que Vega y los músicos-informantes "inventaron" una música para la región y la nación.

Los objetivos de la investigación

Sobre la base de lo antedicho, se plantean los objetivos de la presente investigación.

Objetivos generales:

1. Establecer relaciones entre la perspectiva de la ciencia y los estudios musicológicos y de folklore realizados por Carlos Vega en la primera mitad del siglo XX.

2. Compilar el corpus documental relacionado con los tres Viajes de recolección y estudio realizados por Vega en la provincia de Jujuy.

3. Analizar las pautaciones musicales y las grabaciones documentales aplicando una perspectiva que permita explicar de qué manera incidieron el marco teórico-metodológico y los equipos de grabación en el aspecto formal y sonoro de la música registrada en Jujuy.

4. Ampliar la visión aportada por Vega en relación con este repertorio y con los pueblos estudiados.

5. Realizar una aproximación a ciertos aspectos de la realidad sociopolítica de la Argentina en el período 1930-1945, poniendo en diálogo los estudios de Carlos Vega, el rol de los intelectuales y el contexto cultural imperante.

6. Averiguar de qué manera las características del área relevada y el medio sociocultural influyeron en la documentación del carnaval y el carnavalito.

Objetivos específicos:

1. Averiguar qué características tenían las *performances* del carnaval antiguo y el carnavalito moderno en los contextos comunitarios habituales.

2. Analizar las configuraciones rítmicas, métricas y fraseológicas de las piezas musicales que componen el corpus seleccionado.

3. Explicar qué se conservó y que se "perdió" o se modificó como consecuencia de la *entextualización* de las *performances* musicales.

4. Deducir los principios de generación de forma, tanto de las melodías grabadas como de las *performances* descriptas por Carlos Vega.

5. Explicar de qué manera y en qué aspectos las orientaciones del marco teórico-metodológico y las orientaciones estéticas del musicólogo incidieron en las selecciones y las valoraciones del repertorio estudiado.

6. Averiguar los problemas que surgen en la transcripción de la música de transmisión oral no occidental y explicar los condicionamientos que imponía el uso de los grabadores en el registro de las prácticas musicales.

El modelo de investigación

De lo explicado se puede deducir que en las distintas etapas de la investigación se hicieron estudios de tipo exploratorio, porque las fuentes primarias que se analizan no fueron examinadas anteriormente, y si fueron consultadas, no se publicaron investigaciones como la que aquí se plantea. En esta investigación predomina el estudio de tipo descriptivo, porque se establecen relaciones entre conceptos, metodologías y marcos históricos. Además, se explican diversos aspectos relacionados con las estrategias aplicadas por Vega como técnicas de campo, es decir que es un modelo mixto.

El análisis del aspecto formal de la música tiene un doble objetivo. Por un lado, es útil para comprobar si la caracterización del carnavalito que Vega hizo se corresponde con los resultados obtenidos —ya que no se encontraron ejemplos que muestren el procedimiento por medio del cual llegó a las conclusiones que publicó—; y por otro, se puede mostrar si las especies con diferentes nombres son similares o diferentes en cuanto al principio de generación de forma. En el mismo orden de importancia, se analizan los textos etnográficos para develar las mediaciones y las relaciones de poder que se pusieron en juego en la construcción de un saber sobre el carnavalito, como parte de la narrativa de la "nación sonora". En este sentido, se propone una mirada holística.

El corpus documental sometido al análisis es heterogéneo; por lo tanto, se articulan los enfoques cuantitativo y cualitativo. En el capítulo 4, dedicado a la explicación de las estrategias metodológicas, se especifican estos enfoques y se detallan los criterios empleados en la interpretación de los datos. El enfoque cuantitativo es útil para la discriminación de las pautaciones y de las grabaciones correspondientes a cada uno de los tres Viajes y para contabilizar las piezas de cada tipo de especie musical, y también es necesario para estimar las recurrencias de los componentes analizados y hacer generalizaciones. Asimismo, la cuantificación de los datos referidos a los componentes rítmicos, métricos y fraseológicos muestra una tendencia en cuanto a los principios de generación de forma de las unidades de la muestra.

Los escritos etnográficos y la obra publicada de Vega incluyen taxonomías de los géneros musicales que se enlazan con juicios sobre los comportamientos y la cultura de los grupos humanos estudiados. Las valoraciones estéticas se mezclan con juicios morales y con el rol que en distintos momentos se les asignó a los distintos sectores

sociales. Estas reflexiones, así como la evaluación de las actuaciones de los protagonistas de estos trabajos de campo, se corresponden con el enfoque cualitativo.

Breve descripción de las herramientas metodológicas escogidas y justificación de su aplicación

La naturaleza de las fuentes de los archivos y la heterogeneidad de la información suministrada exigen la selección de estrategias metodológicas diferenciadas. El estudio de la música del pasado requiere detectar los vacíos conceptuales o referenciales que aparecen en las fuentes y obliga a realizar una exégesis de la terminología y de los hechos. En este sentido, se pone de relieve el pensamiento científico predominante en el momento de actividad de los pioneros de los estudios de etnomusicología y folklore, dado que las partituras musicales son solo representaciones parciales del fenómeno sonoro y teniendo en cuenta que la música no es solo la relación entre sonidos y estructuras formales, sino que la obra y su propósito dependen de una multiplicidad de aspectos. Entonces, como en esta tesis se busca clarificar las características del repertorio musical seleccionado en cuanto a las formas compositivas y a los componentes rítmicos y los modos, y al mismo tiempo, se propone contextualizar las ejecuciones cristalizadas en las fuentes de los archivos; para relacionar ambas aristas, los datos que surgen del análisis musical son reevaluados a la luz del análisis de los escritos etnográficos.

El análisis musical se centra en los elementos que Vega priorizó en el estudio de la música popular, o sea, las formas de composición de las melodías, más específicamente, determinadas estructuras del sistema rítmico y su relación con las escalas o modos del cancionero pentatónico. Este análisis proporciona mayores datos sobre el aspecto técnico musical, pero no es suficiente para explicar los procesos implicados en la documentación de la música estudiada. Actualmente, tanto los musicólogos como los expertos en análisis musical remarcan la importancia de complementar el enfoque del formalismo con el de la hermenéutica, ya que es inadmisible un estudio que no contemple los procesos históricos, político-económicos, culturales y comunicativos inscritos en las obras (Nagore, 2004). En el mismo sentido, Leo Treitler (2004) advierte que la división entre un análisis “formalista” y otro

procesual plantea una falsa dicotomía, porque la música para la cual el análisis estrictamente formalista resultaría adecuado simplemente no existe[9].

La explicación de las sucesivas instancias de descontextualización[10] y recontextualización de las *performances* musicales —proceso que se llama *entextualización*— permite mostrar en qué aspectos y por qué razones estas ejecuciones fueron adaptadas o modeladas de acuerdo a la situación, es decir, el registro con fines de estudio musicológico. Lógicamente, no podemos quedarnos con la visión del carnavalito que construyó Vega sin mostrar las mediaciones y los procesos implicados en la documentación; por ende, se aplican algunas premisas de la perspectiva del arte verbal que enriquecen esta investigación. Por ejemplo, las *performances* se evalúan a partir de tres categorías el análisis: el marco, la forma y la función. Estos conceptos fueron propuestos por Richard Bauman y Charles Briggs (1990) en la reformulación de los estudios de contexto. Es preciso aclarar que la entextualización comprende dos fases: la descontextualización y la recontextualización, y que una no existe sin la otra (Bauman y Briggs, 1996).

Gerard Béhague (1991) e Irma Ruiz (2015) sostienen que las premisas del *verbal art* son perfectamente aplicables al campo de la etnomusicología y que de hecho, su producción es utilizada provechosamente por los investigadores. Para explicar las adaptaciones de las *performances* musicales recontextualizadas, también se tienen en cuenta el rol de los actores o *performers*[11] y la manera como se configuró el poder social en el encuentro etnográfico. Dicho de una manera simplificada, el rol, el tipo de repertorio, la forma de la obra o de la pieza musical y otros elementos se vinculan a la situación social y a las expectativas de la audiencia, y todo esto hace a la *performance* en tanto principio de organización integral y evento comunicativo. No es difícil imaginar que en el contexto de las sesiones de grabación y de las entrevistas protagonizadas por Vega y por sus informantes, casi todos estos aspectos se

[9] Treitler señala que la interpretación de la música parece indicar algo más que la mera descripción entendida en términos de investigar *viendo*. La interpretación histórica de la música, cualquiera sea el objeto de estudio, debería ir más allá, orientándose al *viendo cómo*. Como el pasado se construye en nuestras mentes en relación con lo que previamente ha sido construido social y científicamente, en función de los problemas formulados para estudiar "hechos" de la realidad y en la tarea de pensar el pasado, los investigadores no podemos eludir hacer un esfuerzo para distinguir "lo que es y lo que no es".

[10] Ruiz (2015) emplea los términos *descontextualizado* y *descentrado* para referirse al mismo concepto, y en este trabajo se emplean de la misma manera.

[11] En este trabajo se utilizan los términos *actor*, *ejecutante* y *performer* como sinónimos.

modificaron o se adaptaron en función del propósito, que era la formación de colecciones musicales de expresiones en riesgo de desaparición para que fuesen almacenadas en el archivo del museo y estudiadas por los musicólogos.

Bauman y Briggs venían trabajando desde los años setenta con folkloristas, lingüistas, críticos literarios y antropólogos en la redefinición del objeto y la metodología del folklore, y la perspectiva del arte verbal (*verbal art*) evitó el fracaso teórico de las disciplinas del dominio de la folklorística; por lo tanto, esta perspectiva es adecuada para desarrollar los análisis propuestos[12].

El análisis de los textos etnográficos está precedido por la explicación del proceso por el cual un discurso se convierte en un *texto*. Tanto los discursos verbales como los musicales pueden ser extractados en un texto y elevados a otro ámbito. En ambos casos, se trata de mensajes sonoros y de actuaciones que son "capturados" en un texto para ser analizados.

Se recalca que en esta investigación se comprobó que el musicólogo no reconstruyó las entrevistas etnográficas *a posteriori* para dar cuenta del proceso de documentación, de las negociaciones y de las adecuaciones que se hicieron en el repertorio grabado, sino que hizo una redacción global sobre lo tratado en estos encuentros. No obstante, la entrevista es la forma de documentación más concreta con que cuenta esta investigación para dar cuenta de la interacción entre Vega, los informantes y la audiencia. El aporte de Briggs (1986) es sustancial para desentrañar de qué manera se configuraron las entrevistas. Estos conceptos teóricos —marco, discurso, texto, entextualización, relaciones de poder, roles, etcétera— se profundizan en los apartados dedicados a la metodología de la presente investigación (capítulo 4) y en el capítulo 6, en relación con los textos etnográficos, aunque a lo largo de todo el escrito se abordan de manera transversal.

Las contribuciones a la comunidad científica

Las investigaciones musicológicas realizadas por Vega fueron fundamentales para el folklore, la etnomúsica y la música popular. Anteriormente no se habían hecho

[12] En los trabajos citados se despliegan explicaciones que fundamentan que los estudios de arte verbal han estado en el centro de los debates de los folkloristas, de la crítica literaria y de la antropología lingüística desde mucho tiempo antes (Bauman, 1975; Bauman y Briggs, 1996).

trabajos comparativos sistemáticos que abordaran la música de diversas regiones y grupos humanos. En este trabajo se analizan distintos aspectos de los viajes inaugurales de Vega, en los cuales se establecieron las bases metodológicas de los estudios de musicología y etnomusicología.

Se aporta nueva información sobre los aspectos sonoros y técnico-musicales de un conjunto de prácticas tradicionales asociadas a la celebración del carnaval, y se ponen de manifiesto las relaciones societarias que se imbrican en estas *performances*. Si bien Carlos Vega no hizo énfasis en los sentidos, las emociones y las disputas que se ponían en juego en las ejecuciones que tenían lugar en el contexto comunitario ni las que se desarrollaron en el contexto del registro musicológico, se examina la dimensión comunicativa tomando como suministro las fuentes documentales, como por ejemplo cartas, fotografías e informes. El abordaje conjunto de estas aristas cuestiona la versión que Vega dio a conocer sobre "el carnavalito" y que fue reproducida de manera acrítica hasta hace algunos años.

Las fuentes documentales primarias producidas por Vega tienen un valor patrimonial inconmensurable para la historia de América Latina y del mundo. La producción etnográfica de este pionero puede ser aprovechada por investigadores de otras disciplinas artísticas y científicas. Los Informes de Vega aportan datos sobre la forma de hacer ciencia y su relación con las políticas estatales, y la revisión de la epistemología brinda un marco conceptual a partir del cual se pueden evaluar los desarrollos disciplinares de los últimos ochenta años.

La interpretación hermenéutica ha de tener como base el componente fáctico en toda investigación. En este sentido, las fuentes consultadas evidencia la importancia que tienen los archivos para el estudio de la historia de las naciones modernas. Por otra parte, se espera que los planteos conceptuales concernientes al análisis y la transcripción de la música de transmisión oral resulten de interés para los músicos, los musicólogos y los compositores; sobre todo, porque este repertorio se estructura con disposiciones fraseológicas y expresiones métricas desconocidas por la mayoría de los estudiosos de la música de tradición clásica y de la música contemporánea.

Las reflexiones en torno al proceso de textualización de lo sonoro son necesarias para el campo de estudios que comparten el folklore, la etnomusicología y la musicología. Igualmente, se estima que la revisión crítica de la etnografía del

carnavalito será de utilidad para poner en diálogo el legado de Vega con la producción musicológica de quienes lo precedieron y de quienes continuamos en este camino.

Estructura general de la tesis

La estructura de esta tesis doctoral consta de este capítulo introductorio, otros siete capítulos, las conclusiones y los anexos. En esta introducción se presenta la fundamentación y se puntualizan los aspectos metodológicos de la investigación. En el primer capítulo se reflexiona sobre las finalidades y los antecedentes de las primeras recolecciones de música tradicional y folklórica realizadas en la Argentina en el siglo XX. Se explica el nexo entre Lehmann-Nitsche y Vega en relación con la metodología de los estudios de etnomúsica y se mencionan los trabajos de arqueólogos como Boman y Ambrosetti, que marcaron una forma de hacer trabajos de campo etnográficos. Seguidamente, se hace hincapié en las selecciones del repertorio folklórico y en las disputas y tensiones por la legitimación del acervo tradicional en las décadas de 1930 y 1940. En esta aproximación está latente la ecuación "folklore-nacionalismo".

En el segundo capítulo se hace énfasis en la relación entre el sistema de clasificación de la música y la danza y la caracterización del carnavalito en sus versiones antigua y moderna. Se señalan los problemas que surgen de la división epistemológica establecida para los estudios de la cultura de las sociedades indígenas y de la criollo-hispana o de linaje europeo. Por último, se presenta una discusión acerca de las categorías establecidas en la clasificación de la música "folklórica" y también se reflexiona acerca de la inercia conceptual que hizo que la imagen del carnavalito publicada por Vega fuera reproducida de manera acrítica.

En el tercer capítulo, la reflexión se centra en las formas de registro de las ejecuciones musicales en relación con el propósito de la colección. Se especifican las posibilidades y limitaciones de los grabadores y los discos utilizados en estos viajes a Jujuy. También se explican los procedimientos utilizados por Vega en la pautación de las melodías y se señalan los problemas que surgen en la transcripción de *performances* de música no occidental. Estas reflexiones demuestran el rol de los archivos en la etapa inaugural de la etnomusicología y el folklore como disciplinas.

El cuarto capítulo se divide en tres secciones: estrategias metodológicas, *corpus* y terminología. En la primera sección, se reseñan las tareas que evidencian el enfoque cualitativo y cuantitativo de la investigación y, a continuación, se exponen los principales conceptos teóricos relacionados con el análisis musical y con la textualización de lo sonoro. Se describen los procedimientos utilizados en la transcripción de las melodías y los criterios aplicados en la interpretación de los datos en el análisis musical. En la segunda sección, se detallan las fuentes documentales escritas y sonoras que conforman el *corpus* sometido al análisis. En la sección dedicada a la explicación de la terminología se especifica el significado de los conceptos utilizados tanto por Vega en la *Fraseología* como los que se incorporan en el análisis musical.

En el quinto capítulo, se describen los resultados del análisis musical de las pautaciones realizadas por Vega y de las transcripciones elaboradas por la autora de esta tesis. Se comparan los datos referidos a las disposiciones fraseológicas y las formas de composición del repertorio estudiado. En último lugar, se presenta una discusión que recoge las reflexiones de otros etnomusicólogos. En el sexto capítulo, dedicado al análisis de los textos etnográficos producidos por Vega, se explica particularmente el proceso de *entextualización* de las ejecuciones musicales. Se analizan ejemplos que muestran de qué manera texto y contexto se modelaron en el mismo proceso. La reflexión desarrollada reevalúa los resultados del análisis musical centrado en el aspecto formal y, además, pone de manifiesto las relaciones de poder.

En el séptimo capítulo, se hace una aproximación a la realidad política y socioeconómica de la Argentina en el período comprendido entre 1931 y 1945. Se hace hincapié en el rol de Vega como intelectual y representante de organismos estatales y se muestra que, en última instancia, los carnavalitos documentados con fines científicos fueron utilizados con propósitos políticos, artísticos y educativos.

Finalmente, se presentan las conclusiones a las que se ha llegado a través de las etapas transitadas en la investigación.

En los distintos anexos, se presentan mapas, imágenes de las fuentes documentales, partituras y tablas.

Capítulo 1. Los "Viajes de colección y estudio" de la música tradicional argentina en las primeras décadas del siglo XX

1.1. La finalidad y la perspectiva teórica de las recolecciones musicales

Las recolecciones musicales llevadas a cabo por Carlos Vega seguían los lineamientos teóricos establecidos en los estudios de folklore y etnomúsica.

En la Argentina, el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche había realizado investigaciones a principios del 1900 con la finalidad de registrar los repertorios de tradición oral —melodías, sonidos y relatos— que se consideraban amenazados por el avance de la urbanización. La preservación del acervo tradicional consistía en el registro de expresiones sonoras *in situ*, que eran clasificadas y analizadas por los musicólogos, lingüistas y antropólogos que trabajaban en los museos y centros de documentación. La recolección de la música *in situ* constituía la primera tarea en los estudios sistemáticos que pusieron orden al caos.

Las "especies" musicales grabadas por Vega, catalogadas en forma de colecciones, integraron los archivos sonoros de la institución que avaló y financió sus investigaciones, el Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia" (en adelante, MNHN); y, a partir de 1948, con la creación del Instituto Nacional de Musicología, quedaron bajo la órbita de este organismo.

Entre los principales antecedente de los Viajes a Jujuy se destacan las recolecciones de música indígena y criolla realizadas entre 1905 y 1909[13] por Lehmann-Nitsche, la vinculación de Vega con este museo y el "Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina" que presentó ante el Consejo Nacional de Educación en el año 1930 (Vega, 1989). En este escrito, solicitó asistencia para la concreción de su propósito. Requirió un grabador portátil para hacer los registros fonográficos *in situ* y pidió a los miembros del Consejo que lo pusieran en contacto con las autoridades provinciales y municipales para que colaboraran con su tarea.

[13] Este folklorista y antropólogo recopiló música criolla, vocabulario, música y cantos de aborígenes tehuelches, mapuches, tobas, wichís, chiriguanos y chorotes, e hizo cuatro colecciones de narraciones (García, 2012). Lehmann-Nitsche residió en la Argentina entre 1897 y 1930.

Carlos Vega comenzó formalmente sus estudios musicológicos a partir del año 1926, cuando tomó contacto con el MNHN[14]. Primeramente fue autorizado a consultar la biblioteca de las secciones de Arqueología y Etnografía, y en 1927 fue designado adscripto honorario de esta dependencia. En reconocimiento a sus estudios de "etno-musicología", el director del museo, el paleontólogo Doello Jurado, creó el Gabinete de Musicología Indígena, que puso a cargo de Vega a principios del año 1931 (Velo, 2015). Inmediatamente después, realizó su primer viaje a Jujuy integrando una comisión de científicos del museo[15]. En esta oportunidad, se hicieron los primeros registros fonográficos de melodías y se adquirieron instrumentos musicales regionales para cumplir con lo requerido por Doello Jurado: la formación de colecciones organizadas con criterio musicológico (Vega, 1931, LGDyTD: 1-3). A partir de entonces, el principal objetivo de los trabajos de campo de este pionero fue el acrecentamiento de las colecciones que actualmente pertenecen al Archivo Sonoro del INM.

En el escrito de 1930, el aspirante solicitó a los miembros del Consejo que lo contactaran con las autoridades de las provincias del Noroeste argentino (en adelante, NOA), ya que no había estado allí anteriormente, y como su estadía se extendía por un breve período, quería asegurarse el cumplimiento de lo proyectado. En la fundamentación de su propuesta, Vega promete elaborar monografías para consolidar su hipótesis sobre los orígenes de la música del hombre americano. Además, menciona la metodología aplicada por Lehmann-Nitsche, que idealmente comprendía cuatro etapas: la colección de melodías *in situ*; el análisis de las estructuras formales; la clasificación de las "especies" y la interpretación histórica de la música. Si bien Lehmann-Nitsche realizó las primeras grabaciones de música indígena y popular con fines científicos, solo pudo hacer una clasificación primaria de los materiales que integran la colección de música criolla, y posteriormente escribió un artículo de carácter histórico sobre el canto y el arco patagónico. Pero como no contaba con la formación necesaria para analizar la música, los más de 120 cilindros de cera grabados en la Argentina fueron enviados a Alemania, porque el colector consideró que los expertos alemanes y austríacos estaban

[14] Carlos Vega nació en Cañuelas (provincia de Buenos Aires) el 14 de abril de 1898 y falleció en Buenos Aires el 10 de febrero de 1965.

[15] Esta institución cambió de nombre en distintas oportunidades. En algunas publicaciones es mencionada de esta forma o como Museo Argentino de Ciencias Naturales (MACN), denominación que le fue asignada en 1957.

en mejores condiciones para hacer las transcripciones y la clasificación de las melodías que un perito local. Desde entonces, estas grabaciones originales integran los fondos documentales del Archivo de Fonogramas del Departamento de Etnomusicología del Museo de Etnología de Berlín. Los registros de música aborigen recibieron la atención de algunos musicólogos, como por ejemplo Erich von Hornbostel, Carl Stumpf y Eric Fisher (García, 2004-2005).

Como era usual en aquel momento, Lehmann-Nitsche se había formado en disciplinas tan diversas como son las ciencias naturales, la medicina, la arqueología, el folklore, la paleoantropología, la lingüística y la historia. Siguiendo la lógica de las ciencias naturales y la arqueología, las melodías se enumeraban, describían y comparaban con la finalidad de elaborar clasificaciones universales. Básicamente, la Musicología Comparada consistía en el análisis y la tipificación de melodías. A diferencia de Lehmann-Nitsche, Vega privilegió la música cuyas estructuras podían ser "medidas" con las herramientas definidas *a priori* en su método de fraseología, lo cual era lógico porque, como se dijo antes, no era usual la transcripción y el análisis de músicas del ámbito indígena. Se destaca el nexo entre Lehmann-Nitsche y Vega, porque ambos llevaron a cabo los primeros estudios especializados en etnomúsica (Suárez Urtubey, 2007).

> "Carlos Vega sí pudo cerrar el círculo teórico-metodológico que Lehmann-Nitsche albergaba en su mente y al que pretendía que sus materiales de campo fueran sometidos. Vega recolectó obstinadamente, realizó abundantes análisis musicológicos y clasificó sin titubeos el material recopilado. Más allá de las críticas de las que fue blanco, su actitud etnocéntrica, su visión esencialista y su cosalismo a ultranza, patentizado en la hoy ya absolutamente inadmisible omisión del ser humano, tuvo un gran mérito, se entregó sin temores y con una considerable cuota de audacia a la sistematización y elucubración teórica." (García, 2004-2005: 149-150)

Estos lineamientos teórico-metodológicos se convirtieron en modelos canónicos para los estudios de folklore desarrollados posteriormente. En distintos trabajos, García explica que Lehmann-Nitsche dejó una marca, quizás poco reconocible a simple vista pero de trazo profundo: su epistemología. Indudablemente, la manera de validar el conocimiento científico no nos llega solo directamente a través de su obra sino mediatizada por otros investigadores, en especial, por la colosal e influyente obra de Carlos Vega (García, 2006: 46). El mérito de Vega consiste en que logró resolver por

sus propios medios las etapas propuestas por los musicólogos alemanes, porque contaba con una formación musical que le permitió transcribir melodías al dictado en simultaneidad con las ejecuciones musicales ("tomas directas") o tomando como base las grabaciones, y además, su experiencia como escritor favoreció la argumentación en sus investigaciones.

Las clasificaciones de las especies musicales y coreográficas elaboradas por Vega se sustentaron en los postulados de dos corrientes teóricas: el evolucionismo cultural[16] y el "difusionismo" promovido por la escuela histórico-cultural vienesa. El musicólogo interpretaba la historia de la música y las danzas desde la óptica del evolucionismo cultural[17], y encontró en la teoría "difusionista" el complemento ideal para explicar los recorridos a través del espacio geográfico. Es importante mencionar que según Irma Ruiz estas dos corrientes se contraponen en algunos puntos y coinciden en otros, además, la combinación de estos enfoques con la teoría sociológica de "la imitación", desarrollada por Charles Lalo y retomada por Gabriel Tarde, dio por resultado un marco teórico-conceptual ecléctico (Ruiz, 2015).

En relación con esto último, expresa: "Lo importante no es la potencia ciega de la imitación, sino la dirección principal en que se manifiesta. Es decisivo reconocer y admitir como un simple fenómeno de hecho, que *el inferior imita al superior*" (Vega, 1956: 28). Lógicamente, como los musicólogos no encontraban evidencias de los procesos que pretendían reconstruir, desarrollaron una hermenéutica difusionista. Pero Vega no era un caso aislado, ya que uno de los principales responsables de la instauración de esta corriente teórica fue el reconocido musicólogo alemán Erich Moritz von Hornbostel[18].

Lo que aquí se pone de manifiesto es una genealogía iniciada por Robert Lehmann-Nitsche y continuada por otros investigadores y folkloristas, con Carlos Vega

[16] El paradigma de la ciencia moderna se basó en el materialismo filosófico, el progreso indefinido como perspectiva del desarrollo de la humanidad, el mecanicismo como único dispositivo explicativo para los fenómenos físicos tanto como naturales, el dualismo objeto-sujeto, la experimentación científica y la pretensión de objetividad en las investigaciones. La idea del progreso indefinido, desarrollada en el siglo XVIII, y la teoría de la evolución biológica, formulada por Charles Darwin en el siglo XIX y aplicada al terreno filosófico-sociológico por Herbert Spencer, constituían los pilares de esta visión del mundo y del hombre.

[17] Respecto de la evolución de las ciencias en la Argentina en el periodo estudiado, Ruiz (1985) suministra una explicación más crítica y más completa que la que aquí se ofrece.

[18] García (2012) explica detalladamente el entramado de personajes e instituciones que contribuyeron al establecimiento del canon generado en el círculo de musicólogos alemanes y austríacos en la esfera local.

encabezando la nómina. Todo lo explicado indica que se dio una suerte de circularidad del saber entre los musicólogos berlineses y los científicos vieneses. A partir de la fundación del Archivo de Fonogramas del Instituto de Psicología de Berlín, a cargo de Karl Stumpf, se difundió el saber forjado en ese círculo. Por una parte, Stumpf asimiló y reformuló levemente las ideas del evolucionismo de los escritos de Charles Darwin; por la otra, Hornbostel dirigió esta institución desde 1905 hasta 1933. Además, en ese instituto se transcribieron y analizaron los registros fonográficos obtenidos en diferentes partes del mundo, entre otros, los de los indígenas fueguinos grabados por el explorador norteamericano Charles W. Furlong y por misioneros de la congregación católica del Verbo Divino, Martin Gusinde y Wilhelm Koppers (García, 2012). A lo antedicho se agrega que Vega estudió la obra de Curt Sachs y Hornbostel para elaborar las clasificaciones de la música, las danzas y los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Para completar este panorama es inevitable mencionar a algunos de los muchos antropólogos, naturalistas y arqueólogos formados en Europa que desempeñaron cargos importantes en este país, como por ejemplo José Imbelloni[19], el principal promotor del "difusionismo", a través de su cátedra de Antropología General y Etnografía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En el capítulo introductorio se dijo que los Viajes de estudios etnográficos de Vega tenían carácter científico porque se sistematizó la interpretación de la información y se desarrollaron teorías. Sin embargo, el tipo de etnografía que produjo dista mucho de lo que comúnmente se entiende por etnografía en tanto método por excelencia de las "ciencias de campo". Vega describe livianamente el paisaje y el ambiente como quien cuenta anecdóticamente los pormenores de su viaje, pero no demuestra una preocupación por las condiciones de vida de los lugareños ni se involucra en mostrar las inequidades sociales existentes. Si se comparan sus informes con las temáticas desarrolladas por Juan Alfonso Carrizo en el *Cancionero popular de Jujuy* (1934), se advierte que ambos abordan tópicos similares en apariencia, aunque este último afronta la etnografía con mayor rigor científico[20] y compromiso profesional. Por ejemplo, hace referencia a la

[19] Imbelloni se graduó en Antropología en Italia y fue discípulo de Fritz Graebner, quien propuso una visión *cultural policéntrica*, como una versión menos drástica de la teoría formulada por la escuela cultural historicista vienesa (Ruiz, 1985).

[20] En la etapa de constitución del folklore y de la etnomusicología como disciplinas, se hizo énfasis en la colección de información geográfica, cultural y biológica de las áreas relevadas. Por ejemplo, Vega llama *etnografía* a las descripciones de los trabajos que hacían los nativos en las ferias o como campesinos y

explotación de los pastores y dedica varias páginas a la descripción de la composición de la población en relación con grupos étnicos y clases sociales. Inclusive, remite a los datos aportados por Eric Boman en *Antiquités de la region andine de la Republique Argentine et du Desert d'Atacama* (1908), la obra que se convirtió en un tratado clásico de consulta ineludible para los expertos en antropología y folklore. Augusto Raúl Cortazar también alude al mismo trabajo en *El Carnaval en el Folklore Calchaquí*.

> "La 'región andina' y el contiguo desierto de Atacama tienen en las *Antiquités...*, el clásico tratado de Eric Boman, un punto de partida para cualquier investigación arqueológica, pero no debe callarse tampoco con respecto al folklore, porque el rigor científico, la precisión y seguridad de la información hacen sumamente valiosa esta parte del libro, por desgracia no tan amplia como un folklorista desearía." (Cortazar, 1949: 51)

Si bien podría decirse que el primer viaje de Vega a Jujuy se dio de manera accidental, se advierte que los trabajos de campo en esta provincia continuaron en 1932, 1945 y 1953[21]. La impronta histórica de esta región justifica la insistencia, dado que la zona comprendida por la Quebrada de Humahuaca, la Puna jujeña y los territorios adyacentes es una de las regiones más intensamente estudiadas desde la conquista hasta el presente, porque constituía un corredor natural para conectar el territorio de lo que actualmente es la Argentina con los países vecinos. La pluralidad de configuraciones étnico-lingüísticas establecidas allí a través de los siglos, concitó el interés de científicos y colectores de distintas partes del mundo. Pero también se debe considerar que Vega planteó la hipótesis de que la música sudamericana se fundaba en los ritmos primitivos y los llantos rituales, y para probarlo comenzó por lo que él consideraba que era el área de dispersión de la cultura incaica[22]. Pensaba que la recolección de huainos, carnavales y carnavalitos era fundamental para comprobar su teoría.

---

alude a la vestimenta, la alimentación y la fabricación artesanal de objetos de uso cotidiano. También se refiere a la economía informal característica de la zona rural de la frontera argentino-boliviana, pero no establece relaciones entre la vida cotidiana de los sujetos y la situación política o las luchas sociales. Tampoco articula las expresiones musicales o literarias con los acontecimientos históricos ocurridos en el área relevada.

[21] El Viaje de Estudios del año 1953 es el número 57 en el catálogo del INM.

[22] En el primer Viaje (1931) se hicieron observaciones en la Quebrada y en el segundo (1932), el relevamiento se centró en la Puna jujeña, aunque también recorrió aquella zona. Las localidades relevadas en Jujuy se presentan en el mapa 2 (véase anexo 1, p. 4).

El financiamiento de proyectos de recolección de narrativa y música de tradición oral se concentraron en "El Norte", es decir la región del antiguo Tucumán, porque tanto la Universidad de Tucumán como los empresarios y políticos tucumanos, riojanos y santiagueños impulsaron los estudios académicos de "folklore" en la primera mitad del siglo XX[23] (Chamosa, 2012; véase la región del Tucumán en el mapa 4, anexo 1, p. 6).

Aunque la lista de folkloristas ilustres es extensa, por las temáticas que interesan en el presente trabajo se destacan las recolecciones de poesía tradicional de Juan Alfonso Carrizo, especialmente el *Cancionero de Jujuy* (1934). Las investigaciones de folklore realizadas en el siglo XIX por expedicionarios, arqueólogos, naturalistas, escritores y viajeros en la región del NOA y en el área andina de Chile y Perú también engrosan el listado de antecedentes a considerar; entre ellos, sobresalen los trabajos de Juan B. Ambrosetti, el primer director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires[24] durante el período 1904-1917. Ambrosetti era etnógrafo y naturalista y trabajó con la arqueología de Jujuy y con la cultura calchaquí, que abarcaba el territorio de las actuales provincias argentinas de Salta, Tucumán y Catamarca. Estos pueblos resistieron la colonización española durante cien años, hasta fines del siglo XVII, por lo que ofrecían posibilidades inigualables para la arqueología. Ambrosetti organizó una red local para la recolección de objetos etnográficos de grupos indígenas de distintas regiones del país y suministró instrucciones para su búsqueda y envío al museo. El circuito se instrumentó a través del aparato burocrático del Estado nacional, por medio de personal del Ejército Argentino y de los agentes administrativos de los gobiernos de los Territorios Nacionales, ya que este científico fue designado director perpetuo del Museo Arqueológico y Etnográfico del Instituto Geográfico Argentino en 1895. La perspectiva delineada por este precursor marca un punto de inflexión en las investigaciones, porque dejaron de ser simples itinerarios de exploración para transformarse en proyectos científicos destinados a resolver problemas antropológicos (Pegoraro, 2005: 44-59).

[23] Entre otros músicos y folkloristas que hicieron recolecciones antes que Vega, se encuentran: Arturo Berutti, Ventura Lynch, Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo. Sin embargo, sus compilaciones fueron utilizadas principalmente con fines artísticos. No se ajustaron a los estándares científicos; por ejemplo, Gómez Carrillo no logró grabar melodías en sus trabajos de campo y tampoco hizo estudios de organología.

[24] Esta institución actualmente se llama Museo Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti". Entre 1902 y 1904, estuvo a cargo de la sección de Arqueología en el Museo Nacional de Buenos Aires. También fue profesor de la cátedra de Arqueología Americana en la Universidad de Buenos Aires, y desde ese puesto, impulsó la creación del primer Museo Etnográfico universitario.

1.2. El lugar de la música y los músicos en la mente de los colectores

Miguel Ángel García señala que los científicos contemporáneos de Vega abordaban sus investigaciones como si se tratara de un "descubrimiento" y también manifiesta que Lehmann-Nitsche concibió a las producciones de los indígenas y de los sectores populares de los suburbios como objetos de estudio que resultaban atractivos por su exuberante exotismo. Respecto a la primera idea, en el informe correspondiente al segundo viaje a Jujuy, Vega expresa: "El considerable número de nuestra colección de melodías permite ahora entrever la posibilidad de aislar una fórmula rítmica, que por no figurar entre las combinaciones de la métrica clásica, ni en los cancioneros medievales y renacentistas, podrán atribuirse al cancionero perú-boliviano" (Vega, 1932, IVCV 2: 5). De la consulta de las fuentes documentales, se infiere que él también encontraba cierto exotismo en la cultura de los serranos, a quienes consideraba descendientes de los "primitivos habitantes de Jujuy".

Considerando que la antropología y la etnomusicología generan conocimiento acerca de los grupos humanos para mejorar la sociedad, surge una pregunta inevitable, ¿qué lugar ocupaban la música y los músicos en la mente de estos colectores? (García, 2012). Se parte de la premisa de que los sujetos que colaboraron con los científicos eran tratados como si fuesen "archivos vivientes". Se los consideraba portadores de antiguas tradiciones, por esta razón se los llamó "informantes". El estatus que se les asignó a los "nativos" estaba en relación con la concepción de la tradición entendida como acumulación de saberes, técnicas, destrezas y creencias transmitidas por personas de edad avanzada de generación en generación. La noción de autenticidad estuvo asociada a esta forma de pensar el folklore poniendo el énfasis en el contenido, en la materialidad y en la antigüedad de los bienes. De ahí que se priorizara el registro de los cantos aprendidos de los mayores, que habían nacido a finales del siglo XIX.

La autenticidad de la tradición oral se vinculaba a la ausencia de "contaminación" respecto del modo de vida cosmopolita. Se recuerda que Vega entendía el folklore como una ciencia histórica y que lo definió como "la ciencia de las supervivencias" (Vega, 1944: 27)[25]. A él no le preocupaba la música urbana y moderna producida en ese

[25] En Inglaterra, el folklore emergió en el contexto de la industrialización y en la Argentina, se hicieron numerosas recopilaciones de narrativa oral en el período que abarca desde el último tercio del siglo XIX hasta mediados del siglo XX (Suárez Urtubey, 2007). En ambos casos los estudios de folklore recibieron el influjo del idealismo del romanticismo alemán.

presente, porque pensaba que las futuras generaciones se ocuparían de estudiarla. En su esquema de pensamiento, el campo de lo popular estaba más cerca de la idea romántica de *folk* que de la idea de cultura de masas. Desde esa perspectiva, el territorio se pensaba como un espacio cerrado y las comunidades campesinas eran imaginadas como sociedades auto-contenidas. En esta representación, los géneros musicales, reunidos en cancioneros, se asociaban a amplias áreas geográficas y a conglomerados humanos. La cultura fue pensada de manera monolítica, se la describía como un conjunto de rasgos prototípicos vinculados a un territorio, y en última instancia a la idea de razas. Esta concepción "racializada" de la cultura estaba en coherencia con la noción de círculos o estratos culturales y era solidaria con idea de progreso indefinido y con la teoría de la evolución formulada por Charles Darwin en el siglo XIX (Segato y Carvalho, 1994). La recolección se implementó como extensión del argumento biologicista; la noción de extinción de la cultura por causa de la muerte de individuos "originarios" o "puros" puede apreciarse en el siguiente comentario.

> "Las melodías que ilustran el texto, pequeña parte de mi colección, no han sido seleccionadas con criterio artístico, es claro, sino por las características que interesa documentar. Tomadas por mí —excepto una— en las fuentes mismas, a indios puros, a criollos auténticos, tienen seguro valor documental." (Vega, 1944: 13)

En este enunciado se puede entrever la asociación mecánica entre géneros musicales y grupos raciales diferenciados: indios y criollos. También queda claro que los informantes eran considerados "fuentes" y no sujetos capaces de aportar reflexiones sobre la historia de sus pueblos. Una vez más, se manifiestan los mecanismos que dieron lugar a una visión reificadora de la cultura y de la música. Vega era consciente de que encaraba sus estudios de música popular y folklórica "desde un punto de vista cerradamente musicológico". Manifestó que se ocupaba de grandes conjuntos de melodías de los "grupos superiores" a que pertenecen por sus caracteres rítmicos y tonales (Vega, 1944). Esta definición equivale a decir que el estudio de la música se sustentó en los componentes formales de las melodías[26]. Estos dos últimos conceptos

[26] La obra de Vega preanuncia al estructuralismo. Él no se propuso establecer relaciones entre la estructura de la canción y la estructura social. Tampoco se propuso evaluar los múltiples aspectos involucrados en la ejecución de las canciones por medio de una serie de juicios cualitativos, como se hizo con el método *Cantometrics*, ideado por Alan Lomax y Victor Grauer en 1961.

son claves para explicar que en la textualización de las ejecuciones musicales se aislaron unos pocos elementos sonoros, que no dicen nada sobre la gente y sus vivencias.

No pasa inadvertido el empleo recurrente de términos como "criollo", "mestizo" y "primitivos aborígenes" en las obras de Vega, aunque él no aclara en base a qué categorías define quiénes son los sujetos identificados con estos rótulos. De acuerdo con los datos anotados en el LGDyTD, Vega registraba la procedencia y en el origen racial de los informantes y de sus progenitores, por lo que se supone que deducía la identidad de los informantes en base a estos datos y a los rasgos fenotípicos. Respecto de la población de la Puna y la Quebrada, reportó: "[…] en las serranías, poseen o arriendan porciones de tierra gentes en cuyo aspecto es fácil reconocer la ascendencia aborigen, más o menos pura" (Vega, 1931, IVCV 1: 61). Igualmente, en la descripción de las prácticas observadas en Jujuy, identifica a los cultores de las rondas del carnaval antiguo como "serranos descendientes de aborígenes lugares" o de indios y mestizos procedentes de Bolivia y como "selváticos aborígenes primitivos del Chaco", pero no hace mención a los nombres que estos grupos empleaban para auto-identificarse (Vega, 1952: 116).

La obra de Vega ha sido objeto de críticas debido al sesgo etno-eurocéntrico. Se ha señalado que las taxonomías entre los repertorios reflejaban jerarquías entre grupos humanos; en particular, los pueblos y las músicas aborígenes se ubicaron en el estrato "inferior", mientras que la música clásica europea ocupó el nivel "superior". A su favor, se puede argumentar que estas críticas se formulan a la luz de los desarrollos disciplinares de los últimos treinta años, pero los conceptos que él aplicó eran los que en ese momento se empleaban, aunque no se pueden negar las carencias disciplinares que, en definitiva, acentuaron las desigualdades creadas por el orden económico impuesto en un mundo colonial en los siglos anteriores[27].

[27] La estigmatización de determinados grupos por la pigmentación de la piel y determinados rasgos fenotípicos naturalizaron las diferencias sociales y legitimaron todo tipo de desigualdades generadas en un mundo colonial. Aunque la cuestión de la genealogía de las diferencias no se aborda en la presente investigación, porque no se fijaron objetivos en este sentido, y sobre todo, porque la autora de este trabajo no tiene la competencia para tratar esta temática; no obstante, se han consultado los trabajos de Claudia Briones (2008a y 2008b) y de Gladys Lechini (2008) que se enmarcan en los estudios poscoloniales tanto como el de García (2012). Los trabajos de Briones se refieren a la naturalización de la diferencia y su genealogía. Describen las causas de la racialización de la cultura, que surgió de la mano de la colonización española en América y continuó con la noción de "pueblo" en relación a la naciente etnología y la Ilustración. Otras causas determinantes fueron: el acceso de la burguesía al poder, los efectos de la revolución industrial y el ideario de la Revolución Francesa. A fines del siglo XVIII, ya se

Esta impronta también se advierte en la división entre la etnología y el folklore, como consecuencia de haberse hecho un trasplante del concepto de folklore europeo a los países latinoamericanos, obviando que en aquel continente no existían grupos indígenas, en cambio en este sí tenían y tienen una existencia real (Ruiz, 1998). Por último, alguien podría argumentar que el interés académico por desmontar el andamiaje conceptual que evidencia una genealogía de las ciencias es una preocupación relativamente reciente; sin embargo, en los trabajos antropológicos citados en este capítulo, se recalca la necesidad de reconocer las tradiciones que se inscribieron en el canon local, porque las definiciones epistemológicas orientaron la producción del conocimiento social y configuraron las posiciones de poder. Esta aproximación se profundiza en el capítulo 2, donde se explica que el saber generado por Vega ha sido reproducido durante décadas. Por lo tanto, para estimar cuán lejos estamos del posicionamiento de los pioneros, es indispensable dejarnos interpelar por estos debates y redireccionar nuestras investigaciones.

Es preciso aclarar que se lo nombra a Carlos Vega como el padre de la musicología y como etnomusicólogo porque sus intereses y objetos de estudio eran afines a los de la musicología comparada. En sus informes de los años treinta, ya se hablaba de colecciones de "etnomusicología", aunque el nombre de la disciplina fue acuñado en 1950[28] (Ruiz, 1985; Velo, 2015); en este sentido, también fue un precursor.

---

explicaba la diferencia entre europeos e indios y se utilizaba "raza" para distinguir al descendiente de "español-criollo" en contraste u oposición con el "indio" y el "negro" en un sistema de adscripción drásticamente racializado. El español-criollo se estableció como categoría de hombre "blanco" y como continuidad del "español peninsular". A partir de ese momento la jerarquización social comienza a ser explicada en función de las diferencias biológicas innatas. La urgencia por relevar, recolectar muestras y documentar las culturas exóticas que eran concebidas como razas y "especies" en riesgo de extinción era justificada como extensión de este argumento biologizador de la cultura. A fines del siglo XIX se replantean los nexos causales entre lo biológico y lo cultural, en contra de las posiciones políticas segregacionistas. A partir de 1950, como consecuencia de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la Segunda Guerra Mundial —atrocidades que llevaron a redefinir la noción de genocidio— la Unesco adopta finalmente la Declaración sobre las razas y las diferencias raciales. Esta coyuntura es conocida como "la etnización de lo racial"; pero el reemplazo de la terminología aparentemente pertinente acabó sustentando desplazamientos teóricos indudablemente improcedentes. Al promediar el siglo XIX, el hecho de re-nombrar a la *raza* como *etnicidad* apuntó fundamentalmente a desnaturalizar la diversidad, aunque ese movimiento estaba lejos de transformar, y menos de abolir, prácticas sociales de marcación que racializan la *diferencia*. Es decir que los cambios terminológicos no impidieron la eliminación de las definiciones fenotípicas de membrecías grupales que son mucho más estigmatizantes que las definiciones étnicas y, por lo general, dan lugar a jerarquías sociales mucho más rígidas (Briones, 1998).

[28] La musicología se dividía en dos ramas: la musicología histórica y la musicología comparada. En 1950, Jaap Kunst propuso el nombre *etnomusicología* en referencia a la reformulación de esta última rama.

Más allá de su predilección por la cultura criolla, sus estudios ampliaron el horizonte de las investigaciones musicales en la Argentina y en otros países de la región.

1.3. Las orientaciones estéticas y la selección del repertorio folklórico

Dado que en el presente trabajo se articulan las perspectivas teóricas aplicadas en la construcción de un saber sobre el carnaval antiguo y el carnavalito moderno con las estrategias metodológicas y los propósitos de la documentación, en este apartado se hace una aproximación a las orientaciones estéticas que guiaron la selección del repertorio folklórico. Se hace énfasis en tres aspectos: la lengua, las formas predominantes y el discurso nacionalista asociado al folklore.

Entre los estudiosos que hicieron recolecciones en el período comprendido entre 1930 y 1960 y que desempeñaron un rol determinante en los estudios de folklore se destacan Carlos Vega y Juan Alfonso Carrizo. Este último llevó a cabo recolecciones de poesía y narrativa oral en las provincias del NOA y de la región andina.

En términos generales, Carrizo y Vega colectaron poesía y música en español y ambos asociaron el "hacer" del folklore con la prédica de grupos nacionalistas o tradicionalistas. En *Cancionero popular de Jujuy*, Carrizo manifestó que no halló poesías en quichua o en aimara en sus trabajos de campo (Carrizo, 1935: XCVII), aunque incluyó oraciones y cantares en quichua en esta obra. Ponderó la herencia hispánica como elemento fundante de la poesía oral argentina y vinculó este repertorio con el catolicismo. En el *Cancionero tradicional argentino* (Carrizo, 1949) manifestó que el acervo tradicional tenía como principal aporte algunas formas del romancero hispánico del Siglo de Oro, y aseveró que "muy poco le debe a las culturas indígenas".

A la visión hispanista se le opone la de Ricardo Rojas, que reconoce la herencia incaica y la hispanoamericana[29]. Vega se hace eco de los ideales promulgados por Rojas, quien hizo una férrea defensa del legado incaico en el volumen *Himnos Quichuas* (1937) y en la reescritura del drama incaico *Ollantay* (1939). Igualmente, revivió el proyecto de estudios de las lenguas americanas que estaba en la base de la fundación del

[29] En *Eurindia* (1924), Rojas fundamenta la fecundidad de la estética americana como síntesis de la mezcla de estas dos vertientes. En esta obra articula los conceptos de indianismo y exotismo con la prédica nacionalista y con la idea de argentinidad.

Instituto de Filología de la UBA y que con los años había asumido, sin embargo, una dirección manifiestamente hispanista (Bentivegna, 2013: 164). En la fundamentación del "Proyecto de 1930" Vega reproduce las ideas de Rojas:

> "El cancionero popular argentino es el producto de una extraña convergencia: la tradición indígena pentatónica, procedente del Asia, por una parte; la tradición española post-medieval, por la otra. Aquellos elementos que la canción indígena ha podido introducir en la española dominante son los que han dado al cancionero argentino inconfundible personalidad." (Vega, 1989: 282)

Los musicólogos que han revisado algún aspecto de la obra de este pionero han señalado contradicciones en su discurso (Velo, 2015; Cámara de Landa, 2015; Ruiz, 2015); en este caso, se ha encontrado que si bien en ese escrito propuso hacer un estudio integral que abarcaba las diversas expresiones culturales, en los trabajos de campo privilegió la grabación de música criolla. El sumario aportado por Graciela Restelli (2015) demuestra que la cantidad de grabaciones que Vega hizo a grupos "criollos" supera ampliamente el número de expresiones que grabó a miembros de otros grupos étnico-lingüísticos existentes en el país. Esta distinción es polémica, porque del relevamiento de las fuentes documentales se desprende que este pionero no contaba con herramientas conceptuales que le permitieran problematizar la identidad de los informantes en clave cultural, sino que se guió por los rasgos fenotípicos, por el nivel de alfabetización y por el lugar de nacimiento de las personas. Además, la posibilidad de incluir a la cultura musical de los inmigrantes en la "recolección patriótica"[30] era impensada por parte de Vega. Por el contrario, Lehmann-Nitsche recolectó narrativa oral entre los estudiantes sin importarle la antigüedad de las adivinanzas y los cuentos.

De la consulta de los archivos del INM y del FDCV se desprende que Vega realizó numerosos trabajos de campo en lugares donde se hablaban diversas lenguas vernáculas; sin embargo, priorizó la documentación de lo que él consideraba que era la música criolla. Por ejemplo, en los ingenios azucareros y en las haciendas tabacaleras asentadas en las provincias de Jujuy y Salta, había población de diversas parcialidades lingüísticas. En 1906, Lehmann-Nitsche registró expresiones musicales y verbales de aborígenes tobas, chiriguanos (tupí-guaraní), chorotes y wichís, con 39 cilindros de

[30] Illari (2015) se refiere a los trabajos pioneros de Vega como la "recolección patriótica", porque tenían objetivos políticos.

cera. Los informantes se encontraban trabajando en la zafra del ingenio azucarero "La esperanza" en San Pedro de Jujuy (García, 2012: 68). Sin embargo, en los textos etnográficos Vega no aporta precisiones sobre las condiciones de vida y el trabajo de los lugareños y tampoco hace referencia a la forma como se auto-percibían en relación a la identidad nacional. Es decir que no hay evidencias de que hubiera considerado el punto de vista del nativo. Aparentemente, Vega no relacionó las estadísticas de los censos nacionales realizados en los años 1914 y 1947 en Jujuy y Salta con su investigación. Esta aclaración da cuenta del tipo de etnografía que hizo.

En el anexo del Informe del Viaje 1, Vega registró un centenar de voces corrientes en la provincia de Jujuy, algunas de las cuales son vocablos en quichua, aymara y español antiguo. En este documento define las expresiones estudiadas, comenta que el "carnaval" es una danza serrana que bailan varias parejas paseando alrededor del grupo de músicos, y el "carnavalcito" es una variante de la anterior, mientras que la rueda es descripta como "una danza popular antigua" (Vega, 1931, IVCV 1: 67 y 69). Se destaca que en el corpus analizado no hay grabaciones de cantos en lenguas vernáculas u originarias[31] (véanse los textos de las grabaciones documentales cantadas en el anexo 3, pp. 115 y ss.). No obstante, Vega menciona que es fundamental revisar los postulados modernos de la influencia quichua y esclarecer el problema planteado, ya que los serranos refieren que "no recuerdan que sus mayores hayan hablado el quichua" (Vega, 1931, IVCV 1: 8).

Entre los escasos registros sobre las circunstancias histórico-políticas, en un cuaderno utilizado en el Viaje 41, figura el relato de Serapio Gonzálvez, de nacionalidad boliviana, quien había participado en la Guerra del Chaco y desertó en 1933, estableciéndose primero en La Quiaca y después en Humahuaca (Vega, 1945, CCV 24-2/41: 49). Es posible que los informantes ocultaran su nacionalidad porque estaban en una situación inmigratoria irregular[32] o porque su identidad étnica no era compatible con la imagen que fomentaba el Estado, ya que en los discursos generados en el marco de la conmemoración del Centenario de 1810 se representaba a la Argentina

[31] En el período 1931-1953, Vega hizo cuatro viajes de investigación en Jujuy y solamente registró un bailecito cantado en quichua. Este dato fue proporcionado por Graciela Restelli, la responsable del ACINM, en comunicación personal del 2 de marzo de 2017. En el LGDyTD no hay referencias sobre cantos en lenguas vernáculas u originarias.

[32] En el capítulo 7 se desarrolla el marco político y económico del período 1930-1945 y se explica que el Estado comenzó a implementar controles de la población y las fronteras.

como una nación "blanca" o como un país con "pocos indios"[33], y este imaginario subsistió durante las décadas siguientes (Briones, 2008).

Los datos expuestos ponen de manifiesto que las selecciones del repertorio folklórico documentado en Jujuy en las décadas de 1930 y 1940 se hicieron conforme a las orientaciones estéticas y los lineamientos fijados por las instituciones que avalaban estos proyectos científicos y educativos. A la vez, las políticas definidas en las esferas nacionales y provinciales "tomaron cuerpo" en los estudios de folklore, como estrategia para contrarrestar los efectos provocados por la inmigración masiva que se produjo en el país desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La diversidad cultural atentaba contra la imagen del país que se quería proyectar, dado que se representó la identidad argentina de manera monolítica, haciendo énfasis en el componente criollo. En ese marco, el Estado planificó e implementó políticas educativas y culturales en las cuales participaron Rojas, Carrizo y Vega a través de distintas instituciones y universidades (Blache, 2002; Blache y Dupey, 2007). Las investigaciones de Vega no estaban exentas de valoraciones que reflejan disposiciones ideológicas, y respecto de su posicionamiento, se ha dicho:

> "El trabajo de Vega es inseparable de la construcción de la Nación Argentina, proceso en el cual cumple prescripciones de la época del primer Centenario como las había articulado Ricardo Rojas. El autor no creía en que la nacionalidad tuviera un carácter esencial (o una esencia característica) más allá de su propia ligazón emocional con ella; concibió su estudio como un medio para establecer los rasgos técnicos inmanentes de la música tradicional." (Illari, 2015: 163)

A juzgar por los contenidos del Informe del primer Viaje a Jujuy, pareciera que Vega no tenía un conocimiento profundo sobre el funcionamiento de la frontera entre la Argentina y Bolivia, porque expresa su sorpresa ante la persistente inmigración, fenómeno al que llama "la influencia del Norte", y por ejemplo, señala: "Se explica así que nuestros apuntes sobre el folk-lore jujeño sean en su mayor parte apuntes sobre el boliviano" (Vega, 1931, IVCV 1: 8). Por otra parte, en el mismo documento, hace

[33] En esta investigación no se fijaron objetivos para estudiar el complejo y contradictorio entramado de agentes y organizaciones que contribuyeron a la construcción de los discursos sobre "una raza argentina", pero se han consultado trabajos que se refieren a ese proceso, entre los que se destacan un artículo de Blache sobre la ecuación folklore y nacionalismo en el origen de la disciplina y el de Axel Lazzari sobre los saberes de la tradición, el folklore y la cultura nacionales en tanto figuraciones de una política indigenista; ambos integran una compilación sobre trabajos de campos en la Argentina, dirigida por Visacovski y Guber (2002).

referencia a la Guerra del Chaco y a la paralización de los trabajos mineros y salitreros que desplazaron a grandes contingentes desde Bolivia hacia el territorio jujeño. La percepción de la dinámica de la frontera por parte de Vega no parece haber contemplado los procesos históricos. Estudios recientes demuestran que en los años treinta el paso La Quiaca-Villazón[34] no era percibido por los habitantes de ambos lados de la frontera como un límite internacional, sino que constituía "un espacio flexible de articulación económica y social" (Karasik, 2000). La siguiente observación de García Moritán y Cruz da cuenta de los procesos económicos y del conflicto bélico que desencadenaron migraciones en el área donde Vega llevó a cabo sus relevamientos:

> "La mayoría de los Guaraní que hoy viven en la provincia de Jujuy proviene de Bolivia y su asentamiento se remonta a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Casi todos los entrevistados refieren que sus familias vinieron hacia *mbaporenda* (lugar donde hay trabajo) o migraron como resultado de la Guerra del Chaco (1932-1935)." (García Moritán y Cruz, 2011: 167)

En la fotografía que se presenta debajo, se retrató el baile del carnaval en rueda en La Quiaca (Jujuy).

Imagen 1. Vega, C. (Fotógrafo). (1932). *Carnaval en rueda* [Fotografía]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Nro. 34.

[34] Este paso fronterizo está marcado en el mapa 2, que muestra el área del relevamiento realizado en los viajes de estudios etnográficos 1, 2 y 41 (véase anexo 1, p. 4).

Vega llamó “serranos” a estos grupos y se aclara que en el Informe del Viaje 2 no hay referencias sobre la situación social que enmarcaba este baile en rueda colectiva ni se consignaron datos sobre las interacciones entre ellos y Vega, por ejemplo no se sabe si se reunieron y bailaron espontáneamente o si el musicólogo hizo negociaciones con los líderes de las comunidad para obtener este documento. Tampoco se hace explícita la organización social y política de los grupos estudiados.

En dos grabaciones seleccionadas en la presente investigación se han encontrado breves diálogos entre Vega y los músicos en el marco de las sesiones de grabación. Curiosamente, el repertorio grabado en Jujuy no incluye cantos en quichua, y como Vega no dejó testimonios sobre este asunto, no es posible saber si esta ausencia de cantos en lenguas vernáculas se debe a la casualidad o es consecuencia de una decisión del colector o de los informantes. Este dato es sugestivo porque según el musicólogo, los géneros pentatónicos andinos —el huaino, el carnaval, el carnavalito, el kaluyo, el yaraví, etcétera— eran supervivencias de la alta cultura incaica (Vega, 1944). Pero, evidentemente el esfuerzo se centró en la documentación de la música en lengua española.

En resumen, las ideas expuestas dan la pauta de que el musicólogo apeló a una tradición selectiva. El siguiente párrafo ejemplifica cómo se entrelazan las teorías con las valoraciones de la música y de los pueblos estudiados.

> “En Sudamérica no existieron estos ciclos sino en el área andina y sólo en el nivel de los Incas y los Chibchas; en la Argentina ese nivel fue todavía menos alto. Todos los otros aborígenes, en gran parte inferiores, separados de los europeos por un abismo mental y técnico, desaparecieron como grupos tribales con las armas en la mano sin legar a los invasores blancos ni la sombra de una danza, ni el recuerdo de una melodía.” (Vega, 1956: 190)

Estos juicios de valor son coherentes con la perspectiva de la historia que establecía la antigua división entre los “pueblos sin historia” —las sociedades indígenas— y los “pueblos con historia”, y también distinguía entre los pueblos de las tierras bajas y los de las tierras altas, considerados superiores desde esa visión (Ruiz, 1998: 8-9).

En la recolección, Vega privilegió las formas compositivas organizadas sobre la base de frases y períodos identificables. En la *Fraseología* planteó que las frases rítmicas debían disponerse como los versos de la poesía, por este motivo las escribe en

columnas. Por un lado, en estos lineamientos se ponen de manifiesto las prácticas letradas y académicas insertas en el estudio de las expresiones tradicionales; por otro, se advierte que se asigna al aspecto formal el carácter de la canción —la unidad de poesía y música— y del sentir del pueblo.

> "Se pierden nuestras canciones. Y con ellas, lo más raro y difícil en la música popular: el carácter, la estructura que las define como emanación local; la forma particular lograda por la emoción del pueblo en el momento de borbotar sonando. Lo que se va con las canciones populares es el alma de las razas en su expresión más aromada y profunda." (Vega, 1989: 282)

Según este razonamiento, la emoción del pueblo se traducía en determinadas estructuras formales que definían el carácter de las canciones argentinas. Se aclara que en este caso, "pueblo" es sinónimo de *nación*, y se advierte que al asociar la creación con el "alma" de las razas reverbera el concepto romántico de folklore. En ese contexto histórico, la expresión "música popular" se refiere a la música folklórica que no tiene autor identificable y que se transmite oralmente[35].

Martha Blache recalca que para Rojas, la conciencia nacional se plasma cuando una nación se identifica por su fisonomía particular. La autora señala que, inspirado en el romanticismo de Johann G. Herder, el escritor clamó por la recuperación de las tradiciones ancestrales y consideró que el "folclor" era el instrumento que permitía conocer "el alma del pueblo" al marcar la continuidad entre el pasado y el presente. Por ejemplo, Rojas (1922) sostiene que hay en la vida de las naciones una sustancia intrahistórica que persiste y que reside en el folklore (Blache, 2002: 133).

Por último, se hace una acotada mención a la discusión que sostuvieron Carrizo y Rojas sobre la legitimación del acervo tradicional. En primer lugar, Diego Bentivegna se refiere a la discusión entre los compiladores de poesía popular y tradicional se centró en el tipo de expresiones que merecían formar parte del archivo en tanto registro histórico de la cultura. En segundo lugar, señala que en la base de los estudios sobre la cultura popular argentina, entendida como un campo discursivo, se encuentran dos tramas: una que es teórico-metodológica y otra que es la trama política. Lo mismo se puede decir de los estudios de música popular y folklórica argentina. Por último, de acuerdo con lo expuesto, en los discursos de Carrizo sobre la literatura oral se pusieron

[35] En distintas obras, Vega emplea los términos música "popular" y "folklórica" de manera ambigua.

en juego otras dos cuestiones; por un lado, el estatuto científico de las investigaciones y las compilaciones de poesía popular, y por otro, la filiación de la poesía en relación con las tradiciones —el legado indígena y el legado hispánico— (Bentivegna, 2013: 152).

Las recolecciones de música tradicional argentina llevadas a cabo por Vega se gestaron dentro de coyunturas expresamente políticas. En el período estudiado, el movimiento impulsado por grupos de nacionalistas y tradicionalistas de diverso signo estaba en pleno auge, y su accionar fue favorecido por las alianzas entre industriales, militares y civiles, que detentaron el poder en los gobiernos que se sucedieron entre 1930 y 1945[36]. Por último, Blache y Ana María Dupey han reflexionado sobre el rol de los folkloristas argentinos en el período que abarca desde 1936 hasta principios del siglo XXI. Las antropólogas hacen énfasis en la participación pendular de estos actores en el marco de un juego complejo, al vincular o desvincular al folklore en su relación con la comunidad académica y con los movimientos sociales nacionales y regionales que apelaron a las manifestaciones folklóricas para la construcción de imaginarios colectivos.

> "A lo largo de la historia de esta disciplina los folkloristas tuvieron una participación activa en el marco de un juego complejo, tanto en su relación con la comunidad académica como con los movimientos políticos, sociales, nacionales y regionales que apelaron a las manifestaciones folklóricas para la construcción de imaginarios colectivos. Del mismo modo han tenido una participación pendular al vincular o desvincular al Folklore del fluido desarrollo de la sociedad nacional y de los centros académicos internacionales." (Blache y Dupey, 2007: 299)

Esta idea sintetiza la vinculación del folklore con los movimientos nacionalistas y nativistas, que tuvieron lugar en el período de consolidación de la disciplina.

[36] En el capítulo 7, se aborda el rol desempeñado por los intelectuales y folkloristas nombrados en materia de enseñanza del folklore en instituciones educativas y universitarias.

Capítulo 2. La clasificación del carnaval antiguo y el carnavalito moderno

2.1. La clasificación de la música y la danza

En el capítulo introductorio se planteó que Vega reemplazó los nombres nativos de algunas prácticas musicales documentadas en Jujuy por nombres genéricos o inventados por él. En la difusión de los resultados de sus investigaciones, primero distinguió las diversas expresiones en dos grupos —el carnaval en rueda o carnavalito "antiguo" y el carnavalito "moderno"— y posteriormente utilizó una denominación genérica: "el carnavalito". Es decir que en la clasificación, Vega incluyó en una misma clase tanto a las expresiones musicales y coreográficas que tenían funciones recreativas o de diversión como a las que se practicaban en ámbitos ceremoniales con otros propósitos. Además, representó a los dos grupos —el carnavalito antiguo y el moderno— como si integrasen una misma especie que se manifestaba en distintos grados de evolución. Esta simplificación ignora las particularidades de las prácticas que tenían sonoridades, formas de composición y bailes distintivos, y sobre todo, se modelaban de acuerdo con los propósitos comunicativos del evento en el que se inscribían las *performances*.

Según lo relatado por Vega en los apuntes etnográficos, las *performances* en rondas colectivas sin diferenciación de parejas, que observó *in situ* —el baile al erke, el saltadito, el quío, la cacharpaya, el carnaval, el carnavalito o carnavalcito y la rueda— tenían funciones propiciatorias vinculadas a la fertilidad de la tierra y de los animales o de la pareja humana, y tenían propósitos sagrados que no fueron especificados.

Como se puede comprobar en la definición citada debajo, Vega considera que la diferencia de nombre de las danzas —carnaval y carnavalito— es una cuestión de denominación que no reviste mayor importancia. Sin embargo, su descripción del baile del Carnaval observado en el año 1931, demuestra que los informantes discrepaban en la interpretación de esta práctica (véase FCV 560 en anexo 2, p. 9).

> *"Carnavalito* es el nombre con el que actualmente se designa en el alto noroeste argentino a la forma más evolucionada, compleja y moderna de las grandes rondas colectivas prehistóricas. También se le llama, sin la desinencia de diminutivo, *Carnaval*, y sus formas rústicas reciben diferentes nombres." (Vega, 1952: 115)

En la interpretación histórica de las prácticas asociadas al fenómeno del carnaval, Vega sostuvo que las expresiones identificadas con nombres tales como "carnaval" o "rueda" o "carnavalito antiguo" eran supervivencias de las rondas prehistóricas. De manera que las distinguió de las ejecuciones del "carnavalito moderno" argumentando que la evolución se produjo cuando los bailes nativos incorporaron figuras en pareja propias de las danzas de salón, como la contradanza francesa y las cuadrillas.

> "Entre los indios y mestizos bolivianos que residen en Jujuy, el Carnavalito se enriquece un poco. La música, más artística, derrocha bonitos Huainos que, en tal función, se llaman también 'carnavalitos'. Los caracteres generales de la rueda jujeña prevalecen en él, pero es más variada su coreografía. Tampoco marchan necesariamente en parejas, pueden ir del brazo dos varones o dos mujeres, incluso niños, y abundan las 'guaguas al kepi'. Es común el 'trote', en larga fila que forman dos bailarines del brazo; hacen la hilera que sigue al 'puntero', la Rueda, y varias suertes de volteretas como la que más adelante describiremos con este nombre [...]. Entre las clases media y popular no indígena el Carnavalito es el mismo de los salones, tal vez con algunas figuras menos [...]. Pero **el Carnavalito propiamente dicho, el Carnavalito por excelencia, el de las más bellas y complicadas figuras, el representante más moderno y evolucionado de la familia arcaica**, el que a la rudimentaria base aborigen ha incorporado numerosos elementos europeos, se encuentra en el centro-norte de Salta y Jujuy, sólo en el ambiente de las clases superiores." (Vega, 1952: 117)[37]

De acuerdo con el esquema del "difusionismo", las danzas de salón arraigadas en Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires y Río de Janeiro se habían difundidos desde estos centros de irradiación hacia lugares más distantes. Se representó al "carnavalito de los salones" como la expresión predilecta de las clases media y popular "no indígenas" de las provincias de Salta y Jujuy, o sea que esta definición implica una jerarquía entre las distintas expresiones asociadas a grupos socio-culturales. En el *Panorama de la música popular…*, se definen las clases media y superior en relación con la teoría de los ciclos culturales (Vega, 1944: 73-84).

[37] Énfasis en negrita de la autora.

Es evidente que en la idea citada se mezclan valoraciones referidas a grupos étnicos con valoraciones estéticas, por ejemplo Vega señala que el carnavalito moderno era practicado por clases "no indígenas". Además, afirma que el carnavalito moderno evolucionó al incorporar bellas y complicadas figuras y elementos europeos a la rudimentaria base aborigen, estas valoraciones favorecieron la legitimación de un determinado tipo de música y danza como expresiones folklóricas. El musicólogo concluye: "[…] en fin, el Carnavalito es una Contradanza suburbana del Alto Perú y del Noroeste argentino, una de las muchas Contradanzas que en el ambiente folklórico de América prolonga los laberintos de la célebre progenitora anglo-francesa" (Vega, 1952: 121). Claramente se aplicó un razonamiento evolutivo y se estableció un lazo genealógico entre el carnavalito "moderno" y las danzas de salón europeas arraigadas en América.

La teoría de los ciclos de cultura se refleja en la explicación de las promociones o generaciones de danzas a través de los siglos, como puede comprobarse en el siguiente enunciado, extraído de *El origen de las danzas folklóricas*:

> "El afortunado caso particular de la Contradanza nos permite ejemplificar el proceso general de los bailes dentro de un ciclo de cultura. Se nos revela así el verdadero origen de un gran número –variable según cada país– de danzas folklóricas y nos ayuda a comprender la dinámica de los bienes que constituyen el folklore y los principios de la Ciencias que los estudia." (Vega, 1956: 138)

En esta obra Vega incluye una clasificación universal de las danzas y presenta un cuadro de correlaciones entre las danzas en los salones de Europa y las danzas en la campaña argentina, que abarca el período comprendido entre los años 1500 y 1950. Este ejemplo muestra el grado de simplificación implementado en los estudios comparativos. En la misma obra, se identifica al carnavalito moderno con una danza viva que pertenece al grupo de las "danzas de pareja suelta interdependiente". Además, Vega sugiere un "parentesco" entre el carnavalito y el cielito o el pericón, dos danzas tradicionales criollas que se establecieron como emblemas nacionales en el último tercio del siglo XIX. Evidentemente, los parámetros que se tomaron como referencia para hacer esta clasificación evolucionista fueron el grado de simplicidad o complejidad de la coreografía y la presencia o ausencia de la figura en pareja característica de las danzas de salón europeas mencionadas. A continuación, se presenta el fragmento de la sinopsis que nos interesa.

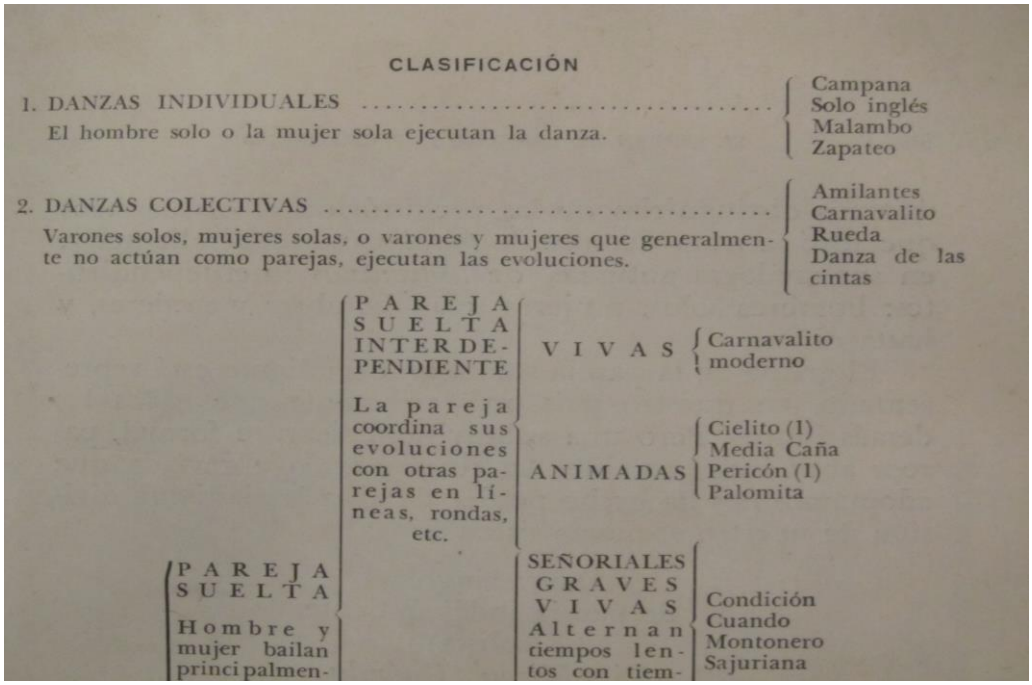


Imagen 2. Fragmento de la clasificación de las danzas populares (Vega, 1956: 57).

En la siguiente apreciación también se da cuenta de la importancia asignada a las danzas en pareja.

> "Las danzas aborígenes y las africanas, presentes y activas en América, no han engendrado danzas folklóricas argentinas. Hay razones para rechazar su paternidad. Los ciclos africanos y de cultura media que pasaron a nuestro Continente, y los de cultura primitiva, media y alta que estaban en él, no conocieron las danzas en pareja (hombre-mujer). Se señala la aparición de la pareja en el ciclo de las *Altas Culturas*, o poco antes pero no tenemos datos de su existencia en la América precolombina. Los bailes criollos son de pareja, excepto el Malambo y algún otro." (Vega, 1956: 25)

En estas manifestaciones se identifican al menos dos argumentos cuestionables. Por un lado, Vega establece que todas las expresiones que no tenían formas musicales "mensurales" y bailes en pareja eran excluidas del ciclo folklórico y se inscribían en el ciclo etnográfico; por otro, plantea que las danzas aborígenes y africanas, presentes y activas en América, no engendraron danzas folklóricas. Esta interpretación evidencia la disposición ideológica del "analista".

2.1.1. La música mensural y amensural

Vega aseveró que las ruedas arcaicas o primitivas evolucionaron a medida que se incorporaron figuras más complejas y elementos coreográficos de las danzas de salón en tiempos de la colonia, aunque es preciso aclarar que el carnavalito no tiene una coreografía fija y por consiguiente, las secciones de las piezas musicales no tienen una secuencia determinada como sucede en la zamba o la chacarera, por ejemplo.

Entonces, se parte de la premisa de que las piezas que integran la colección del carnavalito del Archivo del INM se ajustan a las "reglas de forma" preestablecidas por el colector, porque se pueden distinguir frases y períodos, o breves secciones rítmico-melódicas. En este sentido el autor estipuló que la música de las versiones folklóricas son formas "mensurales" y por oposición, definió a las expresiones sonoras del ciclo etnográfico —las del ámbito indígena— como música "amensural".

> "**Quedan anchamente en el mundo de lo amorfo los cancioneros primitivos, no artísticos puros, sino expresivo-propiciatorios**, también superiores, en su momento y lugar. Es necesario comprender que una música como la popular, que tiene sus sistemas tonales, sus sistemas rítmicos, sus sistemas armónicos (muchas veces) y sus pequeñas formas de composición, es una música culta a su manera. Por aquí se llega, necesariamente, a la idea de que la música popular es *una música culta de formas pequeñas*, perteneciente a la etapa precursora de la música superior actual, y fue música superior ella misma, en su tiempo." (Vega, 1941: 389)[38]

Después de hacer esta primera distinción, Vega define tres órdenes formales en la clasificación de la música: el sistema rítmico, el sistema tonal o melódico-amónico y el sistema de acompañamiento u orden plurisonántico. Propone que los sistemas rítmico y tonal "son notablemente universales" y señala que los sistemas primitivos son pretonales, a diferencia de los cancioneros heptatónico, pentatónico y tritónico, que son tonales, y los sistemas melódico-armónicos modernos de la música erudita, que son postonales (Vega, 1944: 93-95). En su esquema, el desarrollo melódico y la armonía son sinónimo de evolución, por lo tanto, la música erudita o "clásica" europea ocupó un lugar de superioridad en este modelo.

Se destaca especialmente que de acuerdo con la epistemología vigente en la primera mitad del siglo XX, la historia se ocupaba de estudiar la música erudita europea

[38] Énfasis en negrita de la autora.

occidental, definida como “estratos mensurales modernos con escritura”; la ciencia del folklore se ocupaba de las expresiones criollas de transmisión oral, definidas como “estratos mensurales antiguos sin escritura”; y la etnología se dedicaba al estudio de los “estratos amétricos primitivos, sin escritura” (cf. Vega, 1944: 92). Vega define a las expresiones de este último grupo como melodías “amorfas” con esbozos de sistemas tonales y percusión. Es decir que cuando se refiere a las expresiones “primitivas”, alude a las que no habían alcanzado un desarrollo melódico-armónico. En cambio, como la música “folklórica” tiene armonía incipiente, es definida como “música culta de formas pequeñas, perteneciente a la etapa precursora de la música superior actual”.

Todo lo expuesto muestra que las clasificaciones universales de la música y las danzas tradicionales y populares se hicieron sobre la base de conceptos y orientaciones estéticas definidas por los estudiosos europeos, tomando como referencia la lógica de su clase social y la realidad de su sociedad.

2.2. Las características del repertorio estudiado. El cancionero pentatónico y los cancioneros etnográficos

Con respecto a las características de las expresiones sometidas al análisis en la presente investigación, hay que tener en cuenta que el carnaval, el carnavalito y la rueda son especies del cancionero pentatónico. Este cancionero tiene la particularidad de que los nombres de las especies no se corresponden con formas de composición musical determinadas. En el siguiente párrafo se explica en qué consiste el problema señalado y se enumeran las especies musicales y coreográficas del cancionero pentatónico.

> “Más claro: cualquiera de las melodías reproducidas en este capítulo pueden recibir cualquier nombre de los que emplean los indígenas. En esto se asemejan los Incas a los primitivos, no obstante, la diferencia de jerarquía. La casi totalidad de los nombres que emplean los indígenas se refieren a la danza, o a la pantomima o al instrumento, o a los bailarines, al objeto o a las circunstancias de la ejecución, o a su procedencia geográfica. etc., y son aplicados, por extensión, a la música. Conocemos una gran cantidad, unos castellanos, otros híbridos, otros indios, por ejemplo: Bailecito, Caracolito, Carnaval, Carnavalito, Marcha, Pasacalle, Trotecito; Auquis-danza, Huachi-torito, Huarina, Huainito; Ayarichi, Cachaspare o Cacharpari o Cacharpaya, Canchis, Chankaralla, Chairake, Chujchunpilla, Huaino, Huaca-huaca […].” (Vega, 1944: 149)

Vega tomó nota de observaciones de *performances* de carnavales y carnavalitos que no tenían una coreografía fija sino que incluían rondas colectivas y desplazamientos en hilera, que se configuraban acorde a la organización general del evento o el ritual[39].

> "El cancionero Pentatónico, en fin, abandona la posición etnográfica y pasa a la situación folklórica a medida que las grandes instituciones incaicas son reemplazadas por las grandes instituciones republicanas del vencedor. Este proceso se cumple de manera irregular y en forma incompleta. Con el criterio particular de nuestra materia, el incaico podría admitirse entre los cancioneros folklóricos, puesto que pertenecen al gran *ciclo mensural* (mensurable). Sin embargo —interesante curiosidad—, algo falta al cancionero de los Incas en el orden de las formas medidas: las unidades superiores que llamamos formas de composición (pequeñas); esto es, estructuras más o menos regulares a base de unos tres o cuatro períodos. **Si un texto no impone límites, el ejecutante enhebra diez, cincuenta, cien períodos, iguales o variados, sin interrupción; esto es lo que la música superior de los Incas conserva de la rudimentaria etapa primitiva, es decir, de los cancioneros etnográficos**." (Vega, 1944: 152)[40]

En otras palabras, lo que Vega dice es que esta música no se componía con formas "cerradas" o con estructuras fraseológicas previsibles; por este motivo, estas melodías no fueron grabadas o pautadas por él. Las dos últimas ideas del párrafo citado muestran que el musicólogo encontró dificultades para interpretar la "realidad" observada aplicando los conceptos establecidos *a priori*, por ejemplo, reconoce que "el incaico podría admitirse entre los cancioneros folklóricos, puesto que sus melodías pertenecen al ciclo mensural (mensurable)". Pero inmediatamente aclara que este cancionero incluye formas de composición estructuradas con principios de generación de forma diferentes a la fraseología. Cuando el musicólogo expresa que el ejecutante "enhebra diez, cincuenta, cien períodos (…) sin interrupción", significa que algunas ejecuciones se componen articulando breves motivos rítmico-melódicos, como se observa en el ejemplo de "La rueda" registrada por toma directa (véase T.D. 4494 en el anexo 3, p.

[39] En este trabajo se utiliza el concepto de *performance* propuesto en los estudios de arte verbal. Se define *performance* "como principio organizador que vincula tanto la *acción* artística —el hacer del folklore— como el *evento* artístico —la situación de la ejecución, que comprende al ejecutante la forma artística, la audiencia y la situación—, central para la aproximación allí desarrollada" (Bauman, 1975). La traducción es de la autora.

[40] Énfasis en negrita de la autora.

46). Aunque Vega pensaba que el repertorio de erkencho era música que fluía sin norma ni forma, Cámara de Landa analizó los principios morfológicos de estas ejecuciones que se basan en variaciones de las células rítmico-melódicas. En este caso, los elementos estructurales no son el pie rítmico, las frases y los períodos (Cámara de Landa, 1995).

2.2.1. El cancionero pentatónico

En la definición teórica del cancionero pentatónico se destacan los siguientes conceptos:

> "Parece evidente que el orden tonal pentatónico corre adherido a un orden rítmico articulado a base de pies binarios únicamente. Si el sistema de cinco notas fue lanzado conjuntamente con un sistema rítmico, es probable que la asociación *pentafonía-orden binario* se encuentre en todas las regiones donde no sintió influencias extrañas." (Vega, 1944: 133)

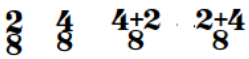
Vega, hizo énfasis en dos nociones: la correlación entre el orden rítmico y el orden tonal y el predominio de una gama o escala. Sostuvo que la característica fundamental del sistema rítmico de los incas es el uso exclusivo del pie binario adherido a la pentatonía.

Ejemplo 1. Pie binario.

Vega puntualizó que la asociación de pies no pasa de la dipodia — — por compás y que las fórmulas de las frases rítmicas son nada más que cuatro. Al respecto, expresó: "Cualquiera sea la melodía, cualquiera la combinación, siempre hallaremos una, dos, tres o las cuatro formas unitarias del pensamiento aborigen y no solo en los cantores recogidos por mí, naturalmente" (Vega, 1944: 146-147).

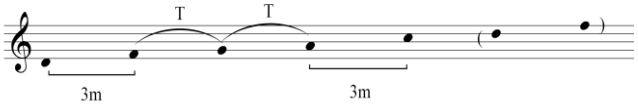
Las métricas que corresponden a estas cuatro fórmulas de frases[41] son las siguientes:

[41] En el capítulo 5, dedicado al análisis musical, se presentan los ejemplos musicales correspondientes a estas cuatro fórmulas. Según la teoría de Vega, en la pentatonía los períodos se componen de dos, cuatro,



Ejemplo 2. Las fórmulas de las frases rítmicas del cancionero pentatónico.

Las "breves formas de composición" consisten en uno, dos o tres períodos o secciones, conformadas por cuatro, seis u ocho *frases rítmicas*. Respecto del orden tonal, según el autor, en el área de dispersión del cancionero pentatónico predomina una gama, el Modo B, cuya configuración interválica es la que figura en el siguiente ejemplo —3ra menor, 2da mayor, 2da mayor, 3ra menor—.



Ejemplo 3. Modo pentatónico B.

El área de dispersión del cancionero pentatónico se presenta por separado (véase el mapa 3 en el anexo 1, p. 5). La pentatonía andina comprende melodías heptatónicas, además de las melodías conformadas por cinco sonidos, y como Vega no describió las configuraciones interválicas de estas escalas ni las ejemplificó[42]. De un relevamiento previo de las transcripciones musicales del Archivo del INM se desprende que los sonidos dispuestos en escalas dan por resultado configuraciones interválicas variadas y algunas de ellas tienen semitonos, por ende, los análisis del presente trabajo clarifican esta cuestión. También se advierte que si bien el autor colectó decenas de ejemplos de carnaval y carnavalito en Jujuy, no los incluyó en la tipificación de este cancionero, sino que muestra melodías colectadas en Bolivia y Perú (cf. Vega, 1944: 133-147).

La lectura en profundidad de la *Fraseología* y su aplicación en las transcripciones de Vega confirman que su preocupación consistía en encontrar algún patrón constante que le permitiera "medir" las unidades del material recopilado. En este sentido, se destaca que: "El elemento formal de la música folklórica interesó particularmente a

seis u ocho frases rítmicas. Además, en la métrica se emplea el numerador 8 que indica el pie rítmico binario o el pie ternario, pero no representa el valor de duración de la corchea como figura individual.

[42] Vega adelantó estos conceptos en una comunicación presentada en el XXVº Congreso de Americanistas en 1932, que luego publicó en una separata llamada "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos" (Vega, 1934).

Vega, y sobre la base de ese parámetro clasificó repertorios y determinó cancioneros y especies" (Cámara de Landa, 1995: 49). Marcelo Chevalier hizo una observación más precisa al reseñar esta obra:

> "La primera preocupación de Vega, por la índole de su trabajo de comprensión y análisis del material recopilado, es *reconocer y medir* con precisión la frase musical. Tiene que recurrir a algún elemento que se conserve inalterable en el lenguaje musical, alguna medida 'patrón'. Es cuando reconoce y rebautiza a la *unidad rítmica*: el pie rítmico." (Chevalier, 1986: 14)[43]

En el Informe del Viaje 2, el musicólogo menciona que la pentatonía andina está vigente en Jujuy y remarca que las melodías responden a las normas tonales antiguas.

> "Ahora estoy en condiciones de reafirmar su presencia e importante culto con numerosas páginas de muy variado carácter. Realmente se trata de páginas musicales cuya fecha de composición puede ser reciente, pero que sin duda alguna responden a las normas tonales propias de los antiguos peruanos." (Vega, 1932, IVCV 2: 4-5)

El autor reafirma la inalterabilidad de las formas compositivas, ya que creía que el carnavalito y el huaino recogidos en las primeras décadas del siglo XX, se mantenían relativamente sin cambios desde la época anterior a la colonización de América.

> "El considerable número de nuestra colección de melodías permite ahora **entrever la posibilidad de aislar una fórmula rítmica, que por no figurar entre las combinaciones de la métrica clásica, ni en los cancioneros medievales y renacentistas, podrán atribuirse al cancionero perú-boliviano.** Es poco, pero sobre este punto no se dicho ni siquiera ese poco. Más interesante todavía es la posibilidad de iniciar la discriminación de los caracteres de la música que pudo corresponder a los primitivos habitantes de Jujuy, antes de la difusión de las modalidades incaicas. La música del Erke y la de la flautilla, tan características como rudimentarias, sugieren esa hipótesis que desgraciadamente no podrá presentarse sino con tal carácter y aú(n) afectada de debilidad constitucional […]." (Vega, 1932, IVCV 2: 5)[44]

Respecto de la sonoridad, identifica los instrumentos musicales empleados, pero no profundiza en las singularidades de los toques y las formas de emisión del sonido.

[43] Las bastardillas son del original.

[44] Subrayado en el original, énfasis en negrita de la autora.

Algunas ejecuciones de ruedas o carnaval se ejecutaban al son de cantos con toques de caja. Otras ruedas eran interpretadas con quenas o con toques de erkencho —mencionado por Vega como "asta" o "herque"—. Los bailes en rueda también eran acompañados con cantos interpretados en forma de coro al unísono o en forma responsorial alternando canto solista y coro (véase estas descripciones en los documentos identificados como FCV 560 Carnaval; FCV 575, Danzas de "Las Ofrendas"; FCV 583, Carnaval. Danzas populares; y FCV 631, "Carnaval y Cacharpalla", el anexo 2: 9-17).

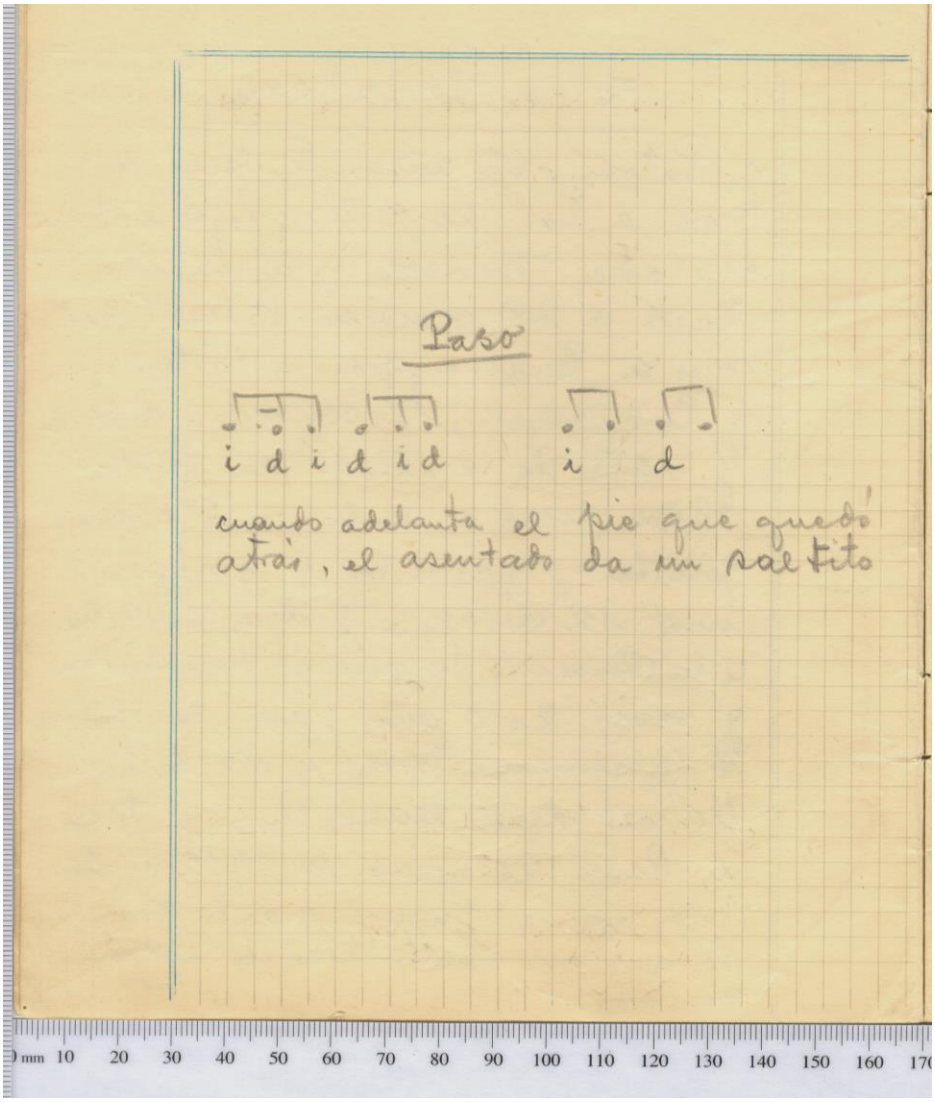
En relación con el sistema de acompañamiento, Vega refiere que el repertorio pentatónico es ejecutado con "quenas o antara o por simple externación vocal. Otros aerófonos con canal de insuflación, y algunos instrumentos no aborígenes, como la flauta travesera sin llaves, y hasta el violín, son utilizados sin gran frecuencia por los indios" (Vega, 1944: 148-149). Los instrumentos mencionados se utilizaban en el ámbito aborigen. En esta obra Vega describe la sonoridad y las formaciones instrumentales —el orden plurisonántico— como "caracteres secundarios". Se subraya que aspectos tales como la textura, la afinación, las técnicas de ejecución particulares y la emisión de la voz, no formaban parte de sus preocupaciones, que hoy resultan esenciales en los estudios musicológicos.

2.2.2. Las *performances* musicales del carnaval antiguo

En el capítulo anterior se hicieron consideraciones sobre los criterios aplicados en la selección del repertorio; en este apartado, se agregan precisiones acerca del concepto de música que Vega manejó. A continuación, se presentan descripciones de dos *performances* musicales observadas en el trabajo de campo etnográfico correspondiente al Viaje 41 a Jujuy[45]. Lo distintivo de los ejemplos musicales registrados en este cuaderno es que los patrones rítmicos mezclan células en pie binario y ternario y esto los hace diferentes del resto de las piezas musicales analizadas. Las leyes de forma que se proponen en la *Fraseología*, no contemplan este tipo de combinaciones. Estas dos expresiones se estructuran con otros principios de generación de forma, que tal vez consistían en microvariaciones de estas células.

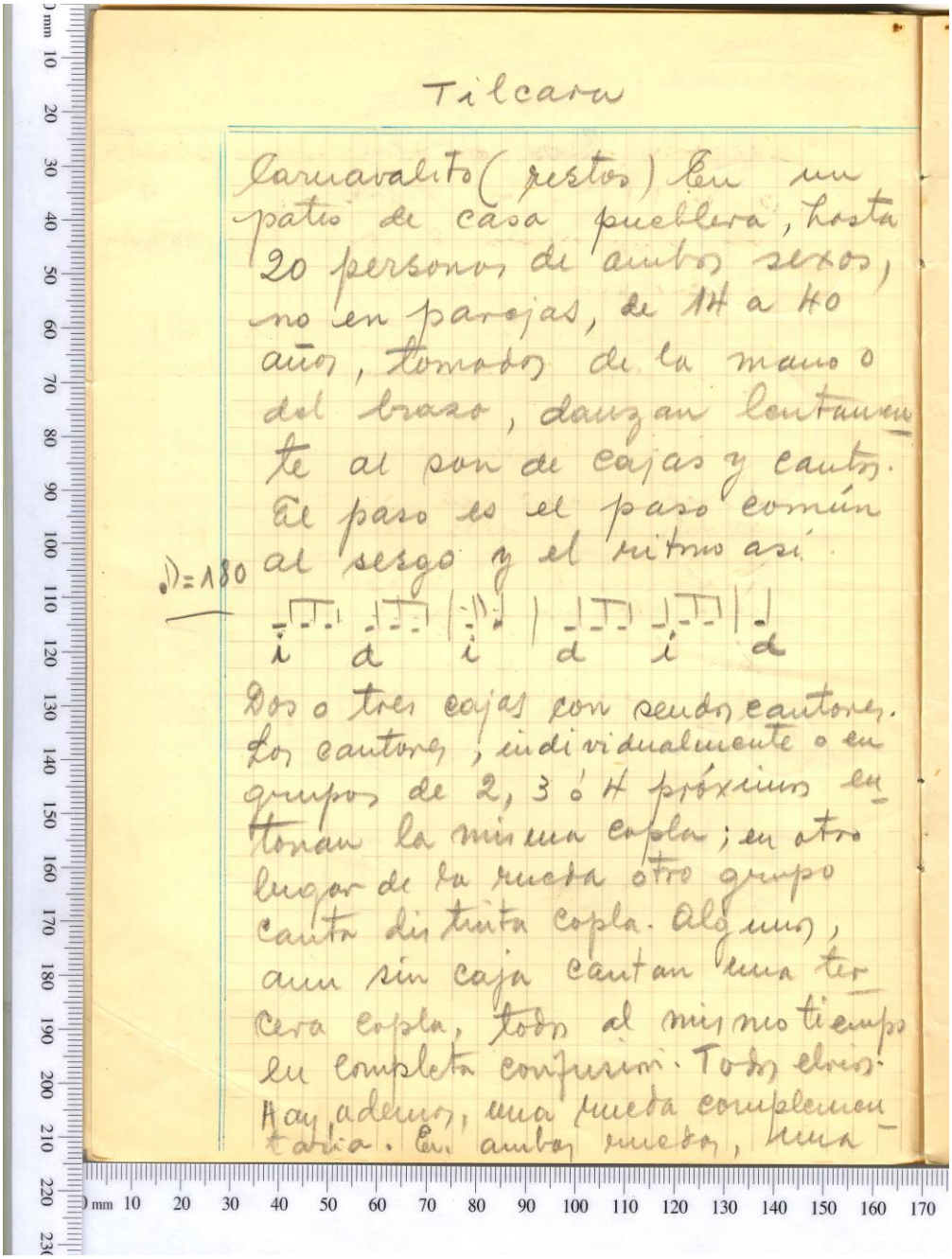
[45] El dato completo de este documento figura en el anexo II, pp. 21-23

En el primer caso, el ritmo se refiere al paso del desplazamiento o baile del "saltito"; por este motivo, las letras indican el apoyo de los pies izquierdo y derecho. En el segundo caso —el carnavalito documentado en Tilcara—, también anota el ritmo del paso que los danzantes hacen desplazándose en rondas, al son del canto con caja.



Ejemplo 4. Ritmo del paso del "saltito" (Vega, 1945, CCV 24-2/41: 2).

El siguiente ejemplo se trata de una melodía que acompañó una ejecución en rueda registrada por "toma directa" (T.D.). El patrón rítmico en pie ternario es excepcional dentro del conjunto de piezas musicales sometidas al análisis en esta investigación.


Tilcara

Carnavalito (restos) En un patio de casa pueblera, hasta 20 personas de ambos sexos, no en parejas, de 14 a 40 años, tomados de la mano o del brazo, danzan lentamente al son de cajas y cantos. El paso es el paso común al sesgo y el ritmo así

♩.=180

i d i d i d

Dos o tres cajas con sendos cantores. Los cantores, individualmente o en grupos de 2, 3 ó 4 próximos entonan la misma copla; en otro lugar de la rueda otro grupo canta distinta copla. Algunos, aun sin caja cantan una tercera copla, todos al mismo tiempo en completa confusión. Todos ellos. Hay además, una rueda complementaria. En ambas ruedas, una

Ejemplo 5. El ritmo del carnavalito antiguo (Vega, 1945, CCV 24-2/41: 48).

Vega aclara que este carnavalito es un vestigio (“restos”) del carnaval antiguo por la manera en que se organiza la ejecución con canto de coplas superpuestas. Según su teoría, estas estructuras indicaban que la música era amensural o “amorfa”. Además, probablemente la ejecución incluía improvisaciones de coplas y/o de toques instrumentales, pero como Vega no se propuso estudiar los procesos creativos, no informa sobre este aspecto y como no estaba familiarizado con este repertorio, le debe

haber resultado difícil diferenciar la improvisación de las estructuras fijas. La superposición sonora, resultante de las interpretaciones del canto de distintas coplas acompañadas con caja en distintas ruedas es percibida como una "completa confusión". Dado que Vega tomaba como referencia las estructuras fraseológicas compuestas por compases y métricas predeterminadas, las composiciones que no se ajustaban a esta idea, carecían de interés para él, porque no admitió otro marco de interpretación. En sus estudios tampoco fue considerada la improvisación como proceso creativo o estilo de ejecución de ciertos géneros.

> "Es probable que Vega se interesase más por reconocer las formas simétricas y proporcionales que por considerar los procesos que rigen las especies sujetas a improvisación. De hecho en su clasificación de la música folklórica argentina no menciona los aspectos morfológicos del repertorio para erkencho." (Cámara de Landa, 1995: 54)

En la especificación de las grabaciones documentales anotadas en el LGDyTD, los toques de erkencho figuran por separado. Vega los catalogó como ejemplos de un instrumento típico regional, pero no los grabó funcionando como acompañamiento de las danzas llamadas *carnavalito*, *carnavalcito*, *carnaval* o *rueda*. Cámara de Landa explica que en el repertorio de erkencho se improvisa sobre la base de células rítmico-melódicas de dos, tres o cuatro sonidos, y que tanto el vibrato como el silencio son elementos que cumplen funciones estructurales.

2.3. Discusión

En este apartado se discuten los problemas que surgen de lo expuesto. Para ello se articulan las ideas de la autora de estas líneas con las observaciones señalados por otros musicólogos.

Con respecto al reemplazo y a la homologación de los nombres de las "especies" en las publicaciones citadas en este capítulo, se recalca que las categorías clasificatorias empleadas por Vega respondían a los criterios establecidos por los científicos, pero no se condicen con las que aplicaban los ejecutantes. Es evidente que el musicólogo adecuó los hechos de la "realidad" observada al marco interpretativo preestablecido, sin considerar el punto de vista de los "nativos". Por un lado, las incongruencias y

contradicciones marcadas en relación con la interpretación histórica del carnavalito se deben en gran parte al marco teórico; por ejemplo, los informantes refieren que la *performance* de Tilcara se llama carnavalito, pero él aclara que es un "resto" para indicar que se trata de una expresión "antigua". Por otro lado, el concepto de género o especie como categoría clasificatoria no resulta eficaz. Los estudios desarrollados por la antropología norteamericana en el transcurso del siglo XX utilizaron dicha herramienta ampliamente y llegaron a esta conclusión (Bauman y Briggs, 1996).

Enrique Cámara de Landa advierte la discrepancia entre los nombres empleados por los ejecutantes y los musicólogos cuando aluden a géneros musicales de esta región.

> "El hecho de que productores de esta cinta denominaran carnavalitos a estas piezas que Pérez Bugallo define como takiraris y que hace diez años escribí como huaynos [Cámara 1995] evidenciaría diferencias de percepción entre observadores externos y nativos, si no figurara también en algunas ediciones sonoras, como se ha comentado al comienzo de este capítulo en relación con la flexibilidad tipológica de estos repertorios." (Cámara de Landa, 2006: 155)

Se reitera que de estas prácticas en rueda no se hicieron grabaciones. Desde su posición de observador, el musicólogo dejó testimonio de su impresión: percibió esa ejecución como una "completa confusión", porque no podía discriminar la línea melódica y tampoco comprendía la dinámica del evento. Estos son los problemas que surgen cuando el investigador no averigua cómo funciona la lógica creativa de los *performers*. El estudio limitado al aspecto formal ignorando las dimensiones comunicativas y semánticas de las prácticas muestra los conceptos de música y de etnografía que se manejaban en ese momento. Entonces, aunque en los documentos de los años treinta figura que Vega hizo estudios de "etno-musicología", se advierte que no se pensaba en el análisis de música como cultura o en el análisis cultural de la música (Blacking, 2001). Si bien es cierto que cuando el término musicología comparada desaparece y es reemplazado por el de etnomusicología se produjo una ruptura con el pasado; sin embargo, no se dio un cambio en la definición de la disciplina y en la mentalidad de los investigadores.

En relación con la música pentatónica recolectada en el siglo XX y presentada como la "música de los Incas", Pablo Cirio objeta que Vega creó un sujeto histórico contemporáneo a él, desconociendo que habían transcurrido más de cuatro siglos entre

la existencia real de este pueblo y ese presente. Expresa el desajuste conceptual de la siguiente manera:

> "Y es aquí donde yace un importante contrasentido: el título del libro se refiere a uno de los pueblos que vivieron, cuatrocientos años antes, en el altiplano sudamericano, mientras que los ejemplos analizados provienen indiferenciadamente de diversos puntos de dicha zona, tomados a descendientes, mestizos o no, de aquellos incas. Vega construyó un sujeto contemporáneo a él que no existe, y consideró —como era corriente hasta hace no pocas décadas— que estos "pueblos sin historia" mantenían sus prácticas musicales ajenas a todo cambio desde tiempos inmemoriales, por lo que los cuatrocientos años que medían entre la disolución del imperio incaico y las melodías recopiladas por el matrimonio D'Harcourt y Guzmán Cáceres solo han transcurrido para Occidente." (Cirio, 1997: 121)

La objeción de Cirio es atinada. Sin embargo, tanto la terminología como el concepto utilizado por Vega eran los que corrientemente se empleaban en las primeras décadas del siglo pasado, sobre todo porque la zona de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca formaban parte del Camino del Inca, ya que era un paso natural que unía el territorio del Kollasuyu con el resto del Estado Incaico o Tawantinsuyu. Además, los títulos de las dos colecciones de melodías peruanas que Vega tomó como referencia llaman "música de los incas" a las melodías recolectadas en el siglo XX. Los esposos D'Harcourt publicaron *La musique des Incas et ses Survivances* (1925), y el peruano Víctor Guzmán Cáceres publicó en la Argentina *El Cancionero Incaico* (1929). En los primeros años de la década de 1930, Vega reescribió más de cuatrocientas reunidas en estas dos obras y así puso en práctica su sistema de escritura fraseológica en una obra inédita: *La música de los Incas*[46] (cf. Cirio, 2015: 348-350). Si este libro se hubiese publicado, se ubicaría entre medio de su primer libro, *La música de un códice colonial del siglo XVII* (Vega, 1931) y el que versa sobre *Danzas y canciones argentinas*, publicada en 1936.

En el capítulo que antecede a este, se dijo que los trabajos etnográficos de Carlos Vega se inscribieron en un programa científico de mayor envergadura. La formación de colecciones y el rescate de las costumbres tradicionales entendidas como vestigios de la historia prehispánica demandaban explicar la existencia de los indígenas, como también de los restos materiales del pasado y de las creencias populares.

[46] El título original de la obra es *El sistema rítmico de los incas*. Norberto Pablo Cirio halló un ejemplar del libro en el INM y estima que Vega lo escribió alrededor de 1935. Esta obra se ubicaría entre su primer libro, *La música de un códice colonial del siglo XVII* (Vega, 1931) y *Danzas y canciones argentinas* (Vega, 1936).

> "[Las ciencias antropológicas] se solidarizaban en un proyecto común: un espacio para pensar el pasado, para indagar los orígenes del 'hombre americano' en tanto un capítulo del proceso de construcción de la nación. Se trató de un discurso construido a partir de los museos de ciencias naturales primero, y etnográficos poco después, que se tradujo en un programa científico de rescate de todo indicio que permitiese reconstruir la historia pre-hispánica desde un punto de vista evolutivo. Esta concepción unificó la vida de los indígenas en el presente, los restos materiales de su actividad pasada y las creencias folklóricas bajo una misma lógica: ser testimonios de un pasado que se debía recuperar antes de su desaparición." (Visacovski y Guber, 2002: 11)

Respecto del estado del conocimiento del tema estudiado, sorprende comprobar que las definiciones del carnaval y el carnavalito publicadas por Carlos Vega fueron reproducidas durante más de medio siglo. Isabel Aretz (1952) prácticamente repone lo publicado por Vega, ya que se refiere al origen y la evolución del carnavalito y de otras expresiones asociadas al carnaval jujeño, aplicando los mismos conceptos que su maestro, aunque describe el "baile al erke" y otras expresiones nativas ejecutadas en ámbitos indígenas mas detalladamente. En relación con el aspecto formal, solamente menciona que las melodías tienen "ritmo binario" y se construyen sobre escalas pentatónicas y "escalas mestizas", pero no analiza el sistema rítmico ni la macroestructura del carnavalito, y tampoco describe o ejemplifica cómo se conforman estas escalas que no figuran en los tratados teóricos. Discursivamente se homologan el carnaval y el carnavalito, pero como no se analizan los componentes formales no queda claro en qué se funda tal definición[47].

Como consecuencia de la "inercia conceptual", en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Héctor Goyena (1999) describe al "Carnavalito de la Argentina" como una danza colectiva vigente en las provincias de Jujuy y Salta. Este musicólogo reitera la distinción entre el carnavalito moderno y el carnavalito antiguo formulada por Vega, pero no especifica el contexto histórico y social de las expresiones descriptas. Es decir que no aclara si se refiere al carnavalito de tradición oral colectado por los musicólogos pioneros antes de la década de 1950 o si se refiere al carnavalito producido por la industria discográfica, destinado al consumo masivo y al

[47] En esa obra Aretz transcribe el texto de las coplas de la canción conocida con el nombre "Cuculí". Incluye la pautación musical de un carnavalito recogido en Humahuaca, interpretado en charango por Dalmacio Castrillo, y comenta someramente los modos de ejecución instrumental y del canto.

entretenimiento después de esa fecha. La similitud de esta descripción con lo publicado cinco décadas antes por Vega hace pensar que Goyena se refiere a los carnavalitos que aquel pionero documentó en Jujuy. Respecto de las características musicales, expresa: "La música es de carácter vivo y preponderan los carnavalitos compuestos sobre la escala pentatónica, aunque los hay también heptatónicos. El compás es de dos tiempos y formalmente se integra con tres o cuatro frases breves que se reiteran" (Goyena, 1999: 207). Por una parte, estas descripciones de la métrica, las escalas y las formas de composición no se acompañan con transcripciones musicales que permitirían deducir el funcionamiento de los componentes que se analizan en esta investigación; esta última cita sugiere que la métrica prevaleciente en el carnavalito argentino es 2/4. Pero como Goyena no ejemplifica qué es un compás de "dos tiempos", podría referirse a otra métrica. Aretz también menciona el "ritmo binario", y considerando que utilizaba la propuesta fraseológica, se supone que alude a las frases de pie binario cuyas métricas se indican en este capítulo.

En ninguno de los trabajos se menciona en qué circunstancias se habrían documentado las prácticas descriptas, ni quién llevo a cabo la recolección musical. Goyena no aporta ningún dato sobre el contexto ni sobre la procedencia de las fuentes. No menciona si escuchó las grabaciones del ACINM, si analizó ejemplos de *performances* musicales recolectados por él o si se trata de carnavalitos producidos por la industria discográfica. Además, tanto Vega como Goyena se refieren al carnavalito que practicaban las clases populares, pero no aportan precisiones sobre este concepto. Por último, en los trabajos citados no se establecen relaciones entre las *performances* y las identificaciones o las adscripciones identitarias, étnicas o de género de los actores. Por ejemplo, en la etnografía del carnavalito, Vega no incluyó datos sobre estas cuestiones relacionadas con el género de los informantes. Sin embargo, no pasa inadvertido que en el corpus de grabaciones documentales seleccionado solo hayan participado músicos de sexo masculino en los ejemplos grabados.

Se aclara que la ocasión de uso de los instrumentos puede estar ligado al calendario comunitario y a las restricciones sociales que rigen para la interpretación de determinados instrumentos, por ejemplo, el erkencho que es ejecutado exclusivamente por varones durante el período comprendido entre la festividad de Todos los Santos (comienzo de noviembre) y el Miércoles de Ceniza (Cámara de Landa, 2006: 227).

Vega hace mención a este tema pero no informa sobre las convenciones sociales que regían el uso de otros instrumentos musicales.

Las ruedas colectivas del carnaval interpretadas con canto y caja o con quena o con erkencho[48] fueron adjetivadas con términos como: "rústica", "primitiva", "arcaica", "prehistórica". Por un lado, Bernardo Illari señala que, aunque Vega pretendía que el vocablo "superior" no fuera leído como un adjetivo que "calificaba algo como superior al inferior" —su palabra—, la asociación es inevitable. Además, tanto la terminología como los conceptos en pares dicotómicos utilizados por Vega conllevan una carga semántica que refleja su orientación ideológica (cf. Illari, 2015: 170-171). Este tipo de aclaraciones ilustra una de las tantas contradicciones que aparecen en los textos de Vega. Por otro lado, en sus teorías se advierte la profusión de conceptos articulados sobre la base de pares dicotómicos, como por ejemplo: superior/inferior, ilustrado/plebeyo, rural/urbano. La perspectiva de la ciencia positivista predominante en el período de actividad de Vega promovió esta forma de pensamiento.

Finalmente, se precisa que si bien Vega menciona al erke como instrumento acompañante de las ruedas, en realidad se refiere al erkencho o clarinete rústico[49] (Vega, 1931, IVCV: 15).

Imagen 3. (S.d.). (1932). *Vega con Remigio Miranda e Hilario Aguirre* [Fotografía]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Nro. 41.

[48] Las imágenes de los instrumentos musicales nombrados se presentan aparte (véase anexo 4, p. 125).

[49] Para mayor información sobre las circunstancias en las que se tergiversó el nombre del erkencho confundiéndose con el del erke, consúltese Velo (2015).

En esta fotografía, el músico ubicado a la derecha de Vega sostiene la caja y el erkencho, y el que está a su izquierda sostiene un erke sobre su hombro. Este último también se conoce popularmente como corneta.

Capítulo 3. La forma de registro de las *performances* musicales en los trabajos de campo de Carlos Vega

3.1. Consideraciones acerca de las grabaciones documentales de los archivos

En el presente trabajo se analizan decenas de piezas musicales grabadas, consecuentemente, se plantea averiguar de qué manera la tecnología de grabación incidió en la forma de registro de las *performances* en los trabajos de campo de Carlos Vega.

En primer lugar, se analizan las características de los grabadores y los discos y se hace una aproximación a la técnica de grabación. Seguidamente, se explica el criterio aplicado por Vega en el registro escrito de la música, o sea en sus pautaciones musicales o *melogramas*[50]. En relación con la representación escrita de la música, se reflexiona sobre la discrepancia existente entre el marco de referencia de este musicólogo y el de los músicos populares, particularmente cuando se trata de transcribir la música de transmisión oral "no occidental" utilizando metodologías y categorías analíticas generadas en la esfera académica para el estudio de la música erudita europea. En último término, se presentan algunas ideas en torno al rol de los archivos sonoros en la etapa inaugural de la etnomusicología.

Anteriormente se explicó que en la recolección musical Vega priorizó el registro de aquellas melodías en las que se podían distinguir las unidades rítmicas, métricas y fraseológicas con las herramientas que él había ideado. Entonces, se parte de la idea de que tanto el arreglo musical como la forma de las piezas, debieron adaptarse a las posibilidades de la tecnología disponible y a los objetivos de las colecciones encomendadas por el museo. De la consulta de las fuentes bibliográficas y de los archivos no surgen datos referidos a los acuerdos que hicieron los actores (Vega y los músicos-informantes) sobre las versiones musicales a grabar, y tampoco se encontraron testimonios sobre las técnicas y las estrategias aplicadas en el contexto de las entrevistas, por lo cual es imprescindible examinar estos aspectos que influyeron o

[50] Vega llama *melograma* a la representación de las melodías en forma esquemática y simplificada, tal como aparecen en sus pautaciones (véase anexo 2, pp. 37 y ss.).

determinaron la forma y la sonoridad de las piezas musicales que conforman actualmente el Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Musicología.

Se parte de la idea de que como Vega dominaba la técnica de grabación, tuvo el poder para seleccionar qué y cómo grabar. Si bien los equipos utilizados en Jujuy no ofrecían posibilidades de variar el ángulo de captación del sonido ostensiblemente, porque el músico debía permanecer muy cerca de la bocina o del micrófono en el transcurso de la ejecución y no había posibilidad de "ecualizar" el sonido, a pesar de eso Vega, finalmente, decidió cuál de todas las versiones interpretadas por los músicos-informantes quedaría registrada y cuál conformaría la colección del archivo. Ambos aspectos están relacionados tanto con la orientación estética del investigador como con las pautas definidas para la colección con fines científicos. La fotografía que se presenta debajo muestra el grabador que se utilizó en Jujuy en los trabajos de campo de 1931 y 1932.

Imagen 4. Vega, C. (Fotógrafo). (1932). *Francisco Ibarra en la sesión de grabación* [Fotografía]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Nro. 36.

3.2. Las características de los grabadores y los discos utilizados por Vega

Respecto de las grabaciones documentales que son materia de análisis, se han considerado tanto las características de los equipos utilizados —los grabadores[51] y los discos— como el clima y la infraestructura de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca, porque estos aspectos también incidieron en la colección musical. Concretamente, el desplazamiento de estas herramientas era dificultoso y la cantidad de registros que se podían obtener era limitada.

En los dos primeros Viajes a Jujuy, Carlos Vega utilizó un grabador suizo modelo "Detective", fabricado por Paillard Thorens en la década de 1920 y, a partir de 1939, utilizó un grabador eléctrico marca "Presto", es decir que en el Viaje 41 (1945) llevó este equipo (Restelli, 2015). En 1931 y 1932, se utilizaron discos cuya base es de cartón prensado con una de las caras recubierta de cera, o sea que se podía grabar solamente de un lado.

El siguiente fragmento de la carta enviada por Vega a Doello Jurado informa las dificultades y posibilidades que el grabador ofrecía.

> "Estoy seguro de que le satisfará la noticia de que el aparato grabador llena su función de la manera más satisfactoria que pueda imaginarse, siempre dentro de lo que es dable exigir a una maquinita de elementales posibilidades. Los discos, con el clima seco, se prestan mejor para la grabación, despidiendo muy poca viruta, pero luego se retuercen o arquean de tal modo que resulta casi imposible la reproducción. Afortunadamente el aparato y yo nos entendemos a las mil maravillas y no obstante estas pequeñas dificultades puedo realizar mi propósito con solo el sobrecargo de escribir las melodías inmediatamente después de despachar al sujeto [...]." (Vega, carta 17-IV-1931)

Con el grabador modelo "Detective" la grabación se obtiene acústicamente. El sistema de grabación es de incisión lateral. El brazo que desplaza la aguja grabadora (o cortadora) se acciona mecánicamente mediante una especie de cuerda metálica. La señal acústica es capturada por medio de una bocina que al mismo tiempo amplifica el sonido. Según la información publicada por la responsable del ACINM, este grabador

[51] Para mayores detalles sobre los problemas de grabación se sugiere consultar un artículo anterior (Sánchez, 2012).

solamente grababa sobre discos de cartón recubiertos de cera o parafina[52] (Restelli, 1997). Este grabador consta de un brazo móvil que en el extremo libre tiene un cabezal en el que se inserta la aguja grabadora y en el extremo fijo se sujeta a un dispositivo dentado que funciona como guía. Este elemento es una especie de tornillo que mide alrededor de 18 cm y gradúa el desplazamiento del brazo desde la periferia hacia el centro del disco. El brazo se desplaza mediante una especie de cuerda que activa el mecanismo y se acciona con una manivela.

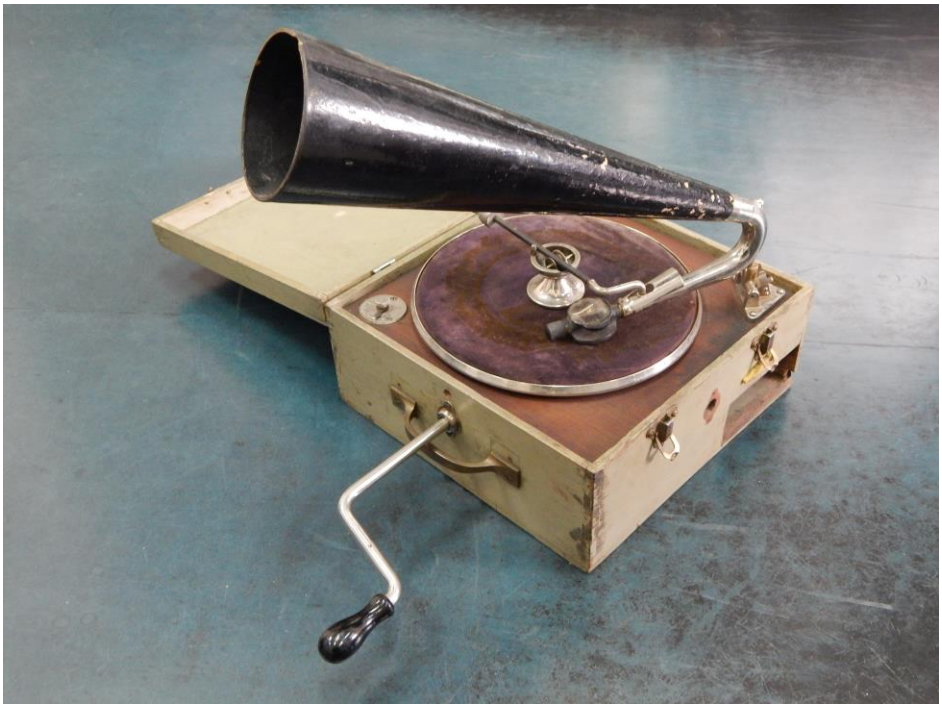


Imagen 5. Elías G. (Fotógrafo). (2016). *Grabador modelo "Detective*. [Fotografía digital]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

El grabador eléctrico marca "Presto" tiene un mecanismo de incisión lateral y puede grabar sobre discos de acetato o de cera; por este motivo tiene dos brazos. Restelli (2015) menciona que este grabador "es inglés". Pero el dato es erróneo, ya que se fabricaba en los Estados Unidos de Norteamérica, según se puede verificar en la marca del mismo y en la información sobre el aparato que circula en Internet.

[52] Debido a que los grabadores del INM no están disponibles para hacer demostraciones del funcionamiento, se reproduce la información publicada por Restelli. La autora de esta tesis comprobó el funcionamiento con un grabador modelo "Retor" fabricado por Paillard Thorens, que tiene un mecanismo igual al del modelo "Detective".

Este equipo tiene un micrófono externo para la captura de la señal sonora. Como la grabación se obtenía por impulsos eléctricos, para poder usarlo en las localidades donde no había suministro eléctrico, Vega transportaba unas baterías de automóviles o de camión que cumplían la función requerida. En las fuentes documentales figura el pago efectuado por el acarreo del equipo que incluía baterías de automóviles (Vega, 1945, CCV 23-1/41: 61). En relación con las incomodidades que ocasionaba el traslado del equipo, Isabel Aretz, quien acompañó a Vega en algunos Viajes de estudios, hace los siguientes comentarios sobre la colección de música llevada a cabo en la provincia de Tucumán en 1941.

> "El gran atractivo que yo llevaba entonces conmigo era un flamante grabador de discos que pesaba 36 kilos, pero que permitía captar la música y hacérsela oír a los ejecutantes, que por primera vez en sus vidas podían escuchar sus voces. (He visto a algunos llorar de emoción). Pero el grabador requería corriente eléctrica y generalmente no la había, y cuando la había el voltaje no alcanzaba. Fue así que se me ofreció una primera solución llevando una batería de automóvil. Cargué con ella por los Valles Calchaquíes, pero la batería se descargaba poco a poco y hacía que la música se acelerara cada vez más, y como en los valles no había automóviles (ni carreteras, los Viajes eran a lomo de mula) tampoco se podía recargar la batería. En el viaje siguiente, un grupo electrógeno (que pesaba 56 kilos) me daba la corriente necesaria, pero era sumamente ruidoso, y por más que lo ubicaba lejos —hasta donde el cable lo permitía—, las grabaciones captaban el ruido." (Aretz, 1997: 15)

Teniendo en cuenta el escaso tiempo de estadía y el costo que implicaban estos trabajos de campo, seguramente Vega debió decidir qué versión y qué tipo de sonidos se grabarían. Por ejemplo, uno de los motivos por los cuales la mayoría de las piezas son ejecutadas por solistas se relaciona con el mecanismo de grabación; en la fotografía del acordeonista (imagen 4) se puede notar que el diámetro de la bocina es reducido y para que el sonido sea capturado, la fuente sonora debía ubicarse lo más cerca posible. En comparación con éstas, las grabaciones efectuadas en el Viaje 41 a Jujuy con el grabador eléctrico tienen mejor calidad de audio. El sonido tiene mayor definición y menos ruido de superficie; no obstante, según los expertos, podría haber sido más nítido si se hubiera utilizado otro tipo de discos que no tuvieran base de cartón sino de metal. Lo importante es que el micrófono podía tomar el sonido emitido por un reducido grupo de personas, por ejemplo, en 1945 Vega grabó a un grupo de sikuris. Se observa que en el LGDyTD figura que esa interpretación se acompañó con un bombo, pero en la

grabación no se escucha este instrumento de percusión (véase la transcripción del RF 2683, en anexo 3). De acuerdo a lo narrado por Restelli los discos fabricados durante la Segunda Guerra Mundial eran de inferior calidad y esto incidía en el rango de frecuencias de los audios.

Imagen 6. Sánchez, N. (Fotógrafa). (2016). *Grabador eléctrico marca "Presto"* [Fotografía digital]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Se debe tener en cuenta que los discos de cera se dañan al exponerlos a la luz intensa y que la base de cartón se deforma con facilidad. Estos son algunos de los problemas que Vega debió sortear, y además, la temperatura ambiente en la Puna jujeña varía ostensiblemente y produce resquebrajamiento del material de superficie, sobre todo si es cera, con la consiguiente pérdida de información acústica. En el fragmento de la carta citada anteriormente, Vega menciona que el clima seco favorecía la grabación porque la cera estaba en buenas condiciones y "despedían poca viruta", pero si la temperatura ascendía por encima de cierto nivel, derretía la cera. La viruta es un hilo de material que se genera a medida que la aguja grabadora corta la superficie del disco. El material que se iba desprendiendo se enroscaba y había que retirarlo antes que se

enganchase en la púa, por este motivo Vega aparece en esta actitud en varias fotografías.

En la carta citada, Vega hace dos comentarios significativos; por un lado, manifiesta que a pesar de las dificultades, ha podido utilizar el grabador ("aparato"), porque no tenía experiencia en hacer grabaciones antes del primer viaje a Jujuy. Por otro lado, dice, "puedo realizar mi propósito con solo el sobrecargo de escribir las melodías inmediatamente después de despachar al sujeto". Esta declaración sugiere que Vega quería adelantar el trabajo o que confiaba más en las pautaciones musicales como forma segura de preservar las melodías debido a que los discos se dañaban fácilmente, sobre todo, porque las condiciones de acopio y traslado de los discos no garantizaban su integridad física. En la Puna y la Quebrada no había transportes modernos como automóviles y carreteras, ni lugares acondicionados para almacenar y resguardar estos materiales; el traslado se hacía en carros, camión o tren, y la mayoría de las veces el investigador recorría largas distancias en soledad.

3.2.1. La técnica de grabación

Las irregularidades de la superficie del disco producían rebotes de la púa. Además, cuando el mecanismo era sensible a las variaciones de amplitud del sonido, si en la grabación se emitían sonidos potentes demasiado cerca de la bocina también "saltaba" la aguja grabadora dañando el disco. Debido a las características técnicas de los primeros equipos, para capturar el sonido era necesario acercarse y distanciarse de la campana o bocina amplificadora durante la ejecución; por ejemplo, Lehmann-Nitsche movía la mesa con ruedas sobre la que apoyaba el grabador para regular la distancia durante la ejecución musical y así compensaba este defecto (García, 2012: 69).

El uso del grabador eléctrico traía otras complicaciones, porque el voltaje fluctuaba, por esta razón en sus notas de campo Vega anotaba los horarios en los que había suministro de electricidad en las distintas localidades y especificaba esa variación[53] que era consecuencia de la producción de electricidad por sistema

[53] La velocidad de los equipos de grabación en la primera mitad del siglo XX podía variar entre entre 66 rpm y 82 rpm. Aretz comenta que cuando la batería se descargaba "hacía que la música se acelerara", pero esta afirmación se debe seguramente a una confusión, porque cuando disminuye el voltaje de la

hidroeléctrico. La fluctuación del voltaje provocaba variaciones de velocidad en la grabación, más allá de las que se producían por el mecanismo de los grabadores.

La tecnología de grabación influyó decididamente en el aspecto formal y en la sonoridad de las piezas grabadas en los Viajes de estudios musicológicos de Carlos Vega. La grabación acústica consistía en un sistema mecánico en el que la señal sonora era capturada mediante una campana y se transmitían a un dispositivo que consistía en un grabador de zafiro o de otro material, que producía incisiones en un disco. Las características del equipamiento no permitían realizar tomas de grabación al aire libre, porque no se podía capturar el sonido con un caudal considerable.

Las *performances* debían ajustarse a la duración del disco, que no superaba los tres o cuatro minutos, dependiendo de la velocidad de la grabación y del tipo de grabador. Sin embargo, las piezas que integran la colección del INM no duran esa cantidad de minutos. Los asientos en el LRV muestran que el registro fonográfico más extenso hecho en Jujuy, dura dos minutos y treinta y seis segundos. La pieza de mayor duración del corpus analizado dura dos minutos y nueve segundos, y fue grabada en 1945[54]. De acuerdo con las investigaciones efectuadas por Timothy Day (2002), las medidas de los discos de cera y de acetato equivalen a los de nueve pulgadas. No se encontraron datos sobre la duración exacta de estos soportes, pero el siguiente comentario informa al respecto.

> "A finales de la década de 1920, una cara de un disco podía durar hasta cuatro minutos y medio; un disco de diez pulgadas, dos minutos y tres cuartos. Muy ocasionalmente se publicaban discos de doce pulgadas que pasaban de los cinco minutos. Era del todo excepcional que una cara durase cinco minutos y medio […]. Y estas limitaciones se prolongarían hasta finales de la era de la laca, a mediados de siglo." (Day, 2002: 18)

Se supone que con el grabador eléctrico utilizado en el año 1945, Vega podía grabar más tiempo. Sin embargo, por cada cara del disco Vega grabó como máximo dos piezas o ejemplos y cada una dura menos de dos minutos.

---

electricidad, la velocidad de la grabación se retarda. En cambio, en las grabaciones acústicas, las grabaciones se aceleran a medida que el brazo se acerca al centro del disco.

[54] Esta grabación es el RF 2718, interpretado por Bernardino Vera en canto con caja y grabado en el viaje 41. El original duraba más de dos minutos y medio, perola copia que el INM proporcionó para esta tesis dura 1 minuto 32 segundos.

En la carta citada, Vega expresa que el grabador era "una maquinita de elementales posibilidades", dado que no capturaba determinados espectros de frecuencias. Inclusive, al finalizar el RF 68, Vega le pregunta al informante-músico: "¿Qué le parece el tachito?", y se interrumpe la grabación antes de que se registrara la respuesta[55].

La posibilidad de capturar el timbre de la voz y los instrumentos musicales de manera aceptable constituía un factor determinante en relación con el tipo de música y con el tipo de formación instrumental por grabar. Este testimonio confirma que las grabaciones de aquella época eran como "fotografías sonoras" borrosas y desenfocadas (Day, 2002: 42).

En el relato del Informe del primer Viaje, Vega describe la sonoridad del charango como "opaca y pobre", y aclara: "Alguna melodía hemos podido tomar directamente, pues nuestro aparato no graba el sonido del charango" (Vega, 1931, ICV 1: 22). Seguidamente, aquel señala que el charango se tocaba principalmente para las fiestas de carnaval. Esta información ratifica que el sonido grabado tenía deficiencias en su definición, es decir que a veces las alturas y las duraciones del sonido son imprecisas, y los timbres están distorsionados.

Algunos grabadores tenían un dispositivo para calibrar la velocidad a 78 rpm o a otro valor; por ejemplo, los grabadores modelo "Detective" y "Retor" tienen un tornillo para hacer este ajuste. A mayor velocidad de grabación se obtiene mejor calidad de audio, ya que la información acústica se distribuye en un espacio mayor en la superficie del disco. De esta manera, el audio reproducido tiene mayor definición y el sonido se escucha con mayor volumen. Lamentablemente, en las fuentes consultadas Vega no explica ninguna cuestión referida a la técnica de grabación empleada, por ende, surgen dudas acerca de si los informantes tenían experiencia en hacer grabaciones así como también queda la incógnita sobre lo que sucedía cuando los informantes escuchaban sus voces o sus ejecuciones grabadas y reproducidas en grabadores que tenían baja fidelidad. Isabel Aretz señaló que algunos lloraban de emoción, pero Vega no ha dejado referencias sobre la manera como impactaba esta experiencia en la sensibilidad de los sujetos que colaboraron con él. Timothy Day refiere que algunos cantantes de ópera lloraban al escuchar sus propias voces grabadas porque la experiencia los turbaba o disgustaba, ya sea porque se escuchaba con un timbre lastimoso o porque aunque en el estudio el sonido era aplastante, solo un poco de energía "pasaba a la cera" (Day, 2002: 22). Sus

[55] El RF 68 corresponde al segundo Viaje a Jujuy (1932).

relatos acerca de las vicisitudes que debían afrontar los músicos que grababan en Europa y Estados Unidos hacen pensar que el comentario de Aretz no significa que los informantes lloraran, necesariamente, como muestra de satisfacción. En su libro sobre un siglo de música grabada,Day suministra abundantes ejemplos referidos a los problemas que surgían al usar distintas tecnologías y detalla en qué consistían las distorsiones referidas y las incomodidades físicas que sufrían los músicos, que a veces reaccionaban de manera inesperada.

En las sesiones de grabación llevadas a cabo en Jujuy había razones para que los músicos se sintieran perturbados, ya que no solo debían enfrentar una situación desconocida, sino que debían ejecutar una versión diferente de la que conocían. Por un lado, estos grabadores no permitían grabar ejecuciones grupales y tenían dificultades para capturar algunos rangos de frecuencia y amplitud del sonido. Además, es bastante probable que Vega haya prohibido la improvisación, dado que le interesaba obtener una muestra en la que se pudieran identificar las frases y períodos, y la improvisación espontánea podría ir en contra de este objetivo. A pesar de que el carnavalito se presta para la improvisación porque es una forma abierta que no está sujeta a una sucesión de secciones establecida ni a una coreografía fija, el conjunto de piezas analizadas no se caracteriza por las improvisaciones. Por otra parte, Vega procuró grabar líneas melódicas y no se interesó por las texturas sonoras o contrapuntísticas ni por la armonía.

Las variantes producidas en la micro-estructura son mínimas, por lo que se sospecha que las *performances* musicales se modelaron acorde a lo requerido por el musicólogo. También se ha pensado algo que no fue considerado hasta ahora. En cada reproducción el material de superficie de los discos se desgastaba, especialmente en los discos de cera, y la erosión causaba ruido y pérdida de información acústica; es probable que para evitar reproducirlos reiteradamente en función de las transcripciones, Vega hubiera sugerido que las secciones se repitieran sin demasiadas variaciones. En otras palabras, es probable que en los ensayos haya dado instrucciones a los músicos para “normalizar” las ejecuciones musicales, tal como hizo con la disposición de las melodías en sus pautaciones.

La posibilidad de variar la velocidad en los grabadores utilizados por Vega pudo haber afectado el carácter de los géneros musicales, así como la modificación de la altura o la velocidad de las grabaciones pudieron afectar la predisposición de los músicos-informantes. En los textos etnográficos no hay datos acerca de la reacción de

los ejecutantes al escuchar la música grabada —suponiendo que Vega les hacía escuchar los registros—, y tampoco se han encontrado comentarios sobre los problemas que pudo haber tenido para grabar las voces. Por ejemplo, predominan las voces masculinas, pero no se puede saber si tal decisión se debía a una cuestión técnica relacionada con los espectros de frecuencia que se distorsionaban al grabarlos o si grabó a varones porque el repertorio documentado no era ejecutado por mujeres. La autora de este escrito cree que esta segunda hipótesis es la acertada. Solo hay una referencia sobre esta cuestión en la entrevista que le hizo a Félix Caballero, músico nacido en Bolivia, que relata que en 1929 o 1930 grabó varios discos en Buenos Aires como quenista y charanguista de Ribera[56] (Vega, 1945, CCV 24-2/41: 1).

Uno de los interrogantes que surgen al evaluar las grabaciones que se analizan en este trabajo es si Vega modificó la velocidad de las grabaciones, ya que la tonalidad de la melodía no coincide con la afinación estándar de los instrumentos musicales, en algunos casos. Por ejemplo, la afinación del acordeón a botones de 8 bajos es diatónica, y es imposible interpretar con él melodías en las tonalidades que se escuchan en las grabaciones de archivo. Eso significa que el acordeón tenía otra afinación, o bien la altura del sonido se modificó en el momento del registro, o la tonalidad final es consecuencia del procesamiento del audio en la etapa posterior. En el proceso de almacenamiento, primero se utilizó la cinta magnetofónica y después, los audios fueron guardados en un casete y en grabaciones digitales. Se consultó a los responsables del INM, pero no se poseen informes sobre estos procesos; por ende, no se cuenta con información fehaciente que permita contestar estas preguntas[57].

Se agrega una idea sobre el criterio musicológico aplicado en la creación de esta colección de música tradicional argentina. Aunque Vega no proporcionó información al respecto, es evidente que la tarea implica un ordenamiento particular. En la colección de los "Viajes de estudios a Jujuy" se grabó un ejemplo musical en cada uno de los discos de cera. En este sentido, también imitó lo hecho por Lehmann-Nitsche. De las observaciones realizadas en el Archivo Sonoro del INM se deduce que los discos están ordenados tal como

[56] Vega no especificó el nombre, pero se supone que hablaba del músico Felipe V. Rivera (1896-1946).

[57] Los informes técnicos de los responsables del procesamiento de los registros fonográficos en las etapas correspondientes a la era analógica y digital fueron solicitados en el INM, pero la institución no cuenta con este tipo de informes. En el apartado 4.5.7. Archivo Sonoro del ACINM, se amplía la información sobre la restauración de los audios.

los dispuso Vega, según el número de viaje y el número de registro fonográfico asignado originariamente[58]. El ordenamiento no tomó como referencia la especie o el conjunto de especies musicales que conforman un complejo genérico o un cancionero y tampoco se establecieron relaciones con los eventos en los que estas prácticas musicales se inscribían, como podrían ser, por ejemplo, las expresiones que se ejecutan durante el desentierro del carnaval. No obstante, al revisar el Libro de Grabaciones (LGDyTD), se observa que en los dos primeros viajes se registraron numerosos ejemplos de huainos, carnavales, carnavalitos, cuecas o chilena, bailecitos, yaraví, kaluyo y algunas expresiones cantadas llamadas *baguala*.

Todo lo explicado demuestra que en las sesiones de grabación se redireccionó el propósito de las *performances* musicales y cambió la función de la música.

3.3. Las transcripciones musicales de Carlos Vega

En este apartado se señalan los criterios y los procedimientos aplicados por Carlos Vega que permiten deducir los elementos que se "perdieron" y los que se incorporaron al transformarse el discurso musical en un texto.

Así como las ejecuciones musicales grabadas debieron modelarse conforme a las pautas de la colección científica, también las transcripciones musicales se compusieron de manera que fuese fácil identificar el tipo de frases y períodos. Se recuerda que a Vega le interesaba la tipificación y la comparación de las formas rítmicas. La siguiente recomendación sugiere que él asumía la modificación de las estructuras voluntariamente como algo legítimo. Recomienda a los transcriptores de las melodías pentatónicas que hicieran lo siguiente: "Cambie los compases arbitrarios, reescríbalos, elimine las impurezas y llegará al mismo resultado" (Vega, 1944: 147). Las fórmulas de frases y las células rítmicas cuya métrica fuese dudosa eran consideradas frases "deturpadas", por lo que Vega recomendaba ajustarlas a los moldes previstos. Según su óptica, la transmisión oral y la "incompetencia" de los ejecutantes causaban deformaciones que

[58] Los discos se colocaron en sobres de papel con los datos de catalogación, a saber: el número de registro fonográfico; el número de viaje y el lugar del registro; el nombre de la especie musical; el medio de expresión o ejecución; el nombre completo del intérprete o ejecutante y su edad. Los discos del Archivo Sonoro del INM se conservan en las mismas estanterías y mantienen la disposición que les fue asignada originalmente.

debían corregirse para que las melodías fueran transmitidas respetando las reglas de forma. Definió el repertorio pentatónico de la misma manera.

> "Si el estudioso pone en juego su imaginación, podrá representarse sin mayor esfuerzo el sistema rítmico del cancionero Pentatónico atribuido a los Incas: el pie binario, como base única; cuatro pequeñas frases por todo bagaje ideológico y, para compensar tal exigüidad de elementos, una gran riqueza de períodos lograda por la libre combinación de esas cuatro únicas frases." (Vega, 1944: 148)

Cuando dice que el lector debía "imaginar" cómo era el sistema rítmico del cancionero atribuido a los Incas, parte de su propia experiencia, porque Vega había prefigurado en su mente cómo debía funcionar este repertorio antes de ir al campo. Coherentemente, las melodías estudiadas en este trabajo fueron representadas utilizando unas pocas frases rítmicas, que son suficientes para mostrar cómo se componen los períodos de las composiciones en cuestión (véanse las Fichas de Pautaciones musicales de Vega en el anexo 3, pp. 35-62). En el siguiente comentario ratifica que el cancionero pentatónico conservaba las formas de composición de tiempos pretéritos:

> "Ahora estoy en condiciones de reafirmar su presencia e importante culto con numerosas páginas de muy variado carácter. Realmente se trata de páginas musicales cuya fecha de composición puede ser reciente, pero que sin duda alguna responden a las normas tonales propias de los antiguos peruanos." (Vega, IVCV 2, 1932: 4-5)

El excesivo interés por el sistema rítmico hizo que Vega desestimara el aspecto armónico, que es esencial para un análisis estilístico. Por ejemplo, en sus pautaciones no anotó la armonía de las piezas interpretadas en guitarra o acordeón[59]. Además, escribió las melodías en re menor o fa mayor, pero no incluyó información sobre las tonalidades y los registros en los que estos ejemplos fueron grabados, y tampoco sobre la afinación de los instrumentos musicales utilizados en las grabaciones.

La decisión de utilizar pentagramas y notación convencional en las publicaciones favoreció la comunicación de las ideas más originales de Vega: la teoría y el método de representación que él había ideado. Por último, es preciso aclarar que no todas las obras

[59] En las partituras transcriptas por la autora de esta tesis figura la armonía en forma de cifrado y también se indica el esquema rítmico de los rasgueos, en los casos en que los audios tienen mejor definición, ya que en general la calidad de los audios es mala, porque se escuchan en un volumen muy bajo, con poca definición de los acordes y con ruidos.

de Vega son estrictamente académicas. La generalidad de los conceptos expresados y las ilustraciones que incluyó en algunas publicaciones estaban destinadas a un público masivo, interesado en el estudio de la música y las danzas "folklóricas", principalmente se dirigió a los docentes y profesionales de estos rubros.

Vega aplicó su propuesta fraseológica en los ejemplos musicales del *Panorama de la música popular*. Estos conceptos eran innovadores, y si hubiera representado la música con un sistema de notación alternativo, que por ejemplo contemplara la visión del nativo, tal vez, al agregar otra dificultad, sus investigaciones no se hubieran difundido masivamente. Existe la posibilidad de que Vega haya evaluado las ventajas y problemas que traía aparejada la edición comercial de libros y que decidiera plasmar solo breves melodías.

Es evidente que en las Fichas de Pautaciones se utilizó la técnica de impresión llamada *cliché* o *clisé*[60], que daba una imagen de prolijidad imprescindible para la publicación. La idea de que la tecnología utilizada en la representación escrita de la música estuviera vinculada a la difusión impresa de sus investigaciones constituye un hallazgo en esta investigación. Probablemente el sistema de clisé condicionó aún más la estandarización de la forma de las melodías. Además, en varios ejemplos falta la letra de las coplas cantadas.

En suma, las melodías anotadas en las Fichas y los Cuadernos de Pautaciones de Vega no están completas, porque estas representaciones no reflejan los desarrollos y las variaciones de las ejecuciones grabadas, sino que se hizo una versión en la que se presentan algunas frases dispuestas en uno o dos períodos sin repeticiones ni introducciones. El musicólogo hace una versión que es una especie de promedio entre todas las repeticiones del tema rítmico-melódico principal. Se remarca especialmente que la escritura fraseológica comprendía la adaptación del discurso musical grabado. Lo que Vega percibía como "deformaciones" rítmicas, métricas y fraseológicas podrían constituir rasgos estilísticos de los géneros que tuviesen significaciones especiales para los actores, o bien podrían ser consecuencia de las restricciones que se les impusieron a los ejecutantes en el contexto de la grabación. Es decir que en la textualización de lo sonoro se modificaron la forma y las funciones de las *performances* musicales, así como

[60] El término *cliché*, tomado del francés, significa "estereotipo". Este sistema de imprenta es una especie de estampado que se hace sobre el papel con unas planchas metálicas en las cuales se moldearon las notas y otros signos.

también se transformaron los roles de los músicos. Estas adaptaciones conciernen al *marco*, que es la adaptación metacomunicativa del texto recontextualizado (Bauman y Briggs, 1990).

Por último, Vega tuvo el recaudo de llamar *melogramas* o pautaciones musicales —y no transcripciones— a las representaciones esquemáticas de las melodías; en cambio, los músicos y musicólogos usualmente entienden que la transcripción[61] abarca tanto el procedimiento de selección de los elementos representados como el sistema de representación elegido para hacer el registro.

Las ideas desarrolladas en este capítulo responden a la pregunta acerca de los elementos que se "perdieron" y los nuevos elementos que se incorporaron en la entextualización de las *performances* musicales documentadas por Vega.

3.3.1. Una reflexión sobre la transcripción de la música "no occidental"

El relevamiento efectuado en la presente investigación no se han encontrado indicios acerca de la forma en que los nativos aprendían y enseñaban la música que interpretaban y tampoco se ha hallado información sobre las categorías utilizadas para evaluar sus *performances* del carnaval en rueda y del carnavalito "folklórico". Dado que en el registro escrito de la música "no occidental" surgen problemas de discrepancia debido a que los marcos perceptuales y cognitivos varían de un individuo a otro y de un grupo a otro, se revisan conceptos que esclarecen por qué no puede soslayarse la mediación de Vega. Las taxonomías son diferentes en cada cultura musical y "nada prueba que las categorías clasificatorias y los conceptos derivados de razonamientos teóricos clásicos sean válidos para describir las músicas y las prácticas de otras culturas, en particular, las orales" (Will, 1999: 23)[62]. John Blacking y Bruno Nettl recalcaron estos conceptos mucho tiempo antes que aquel.

La manera de escribir las melodías se vincula directamente con la forma de razonar sobre el sistema de representación de la música, y es sabido que los musicólogos y los músicos populares o aficionados aplican distintas lógicas, porque

[61] A pesar de que "transcripción" remite a una representación que pretende ser lo más fidedigna posible en relación con el mensaje emitido, en el caso de la música el resultado se parece más a un procedimiento de descripción o "traducción".
[62] Traducción de la autora.

utilizan distintas formas de cognición y de creación musical. Las categorías clasificatorias y los conceptos aplicados en los trabajos de Vega se gestaron en Occidente, y derivan del razonamiento teórico de la música medieval y clásica europea, pero las expresiones sonoras que él estudió eran de tradición oral no-occidental. Entonces, por una parte, se debe considerar que Vega intentó superar las posibilidades que ofrece la teoría musical clásica, porque por ejemplo, las frases del repertorio estudiado presentan métricas que no pueden representarse adecuadamente con los patrones convencionales. Si bien esto constituye un avance en el estudio de la música popular, no se puede desconocer que la transcripción musical tiene limitaciones para representar las entonaciones, las intencionalidades y otras características del lenguaje sonoro y hablado. Del mismo modo, esta herramienta no puede representar la multiplicidad de aspectos que hacen al contexto de la *performance*. Los sistemas de escritura tienen limitaciones para abarcar eventos evanescentes en el tiempo, como el lenguaje hablado y la música, y estos problemas se profundizan cuando se trata de representar las artes performativas y las expresiones de tradición oral no occidentales, porque la escritura musical convencional no puede representar cabalmente la gestualidad y sus significados, y tampoco puede traducir el color vocal u otros rasgos de la ejecución que pueden adquirir significados indexicales. Asimismo, este sistema no puede dar cuenta de las operaciones cognitivas que se ponen en juego cuando se hacen "arreglos" en el transcurso de la ejecución[63].

Dado que cada práctica musical ha de ser evaluada conforme a las categorías que los ejecutantes y la audiencia aplican, es lógico pensar que tanto los registros como las tonalidades en las que se ejecutaban las piezas del corpus seleccionado podrían tener un significado especial para los protagonistas. Sin embargo, para facilitar la comparación de las piezas y evitar las líneas adicionales, Vega centró las melodías en el pentagrama en sus pautaciones, las escribió en las tonalidades de re menor y fa mayor... ¿Tendría relación esta estrategia con el sistema de *clisé*?

Respecto de la manera de escribir las melodías y razonar, Vega declara que en el acto de intuir la frase distingue los acentos que caen sobre la primera nota de cada pie rítmico de los acentos que marcan los *puntos de comprensión*, ubicados al comienzo de cada compás,

[63] Will remarca que la limitación inherente a los sistemas de escritura, cualquiera sea el sistema elegido para aumentar la efectividad de la transcripción musical, no puede ser superada con la asistencia de aparatos electrónicos.

inmediatamente después de las barras divisorias que delimitan las frases rítmicas. En el primer caso, los acentos resultan "de una operación mental destinada a poner orden, a reunir en grupos las unidades indiferenciadas", o sea, las células rítmicas; en cambio, "los *puntos de comprensión* son espirituales" y resultan de una función intelectual destinada a comprender los pensamientos musicales, que no son grupos inertes (Vega, 1941).

Esta explicación muestra que su pensamiento musical estaba organizado sobre la base de la idea de pulsaciones regulares y de duraciones proporcionalmente racionales. Pero seguramente los nativos entendían la música de una manera diferente, aunque esto no significa que no tuvieran sistemas de clasificación y categorías particulares para evaluar sus prácticas. Con esta explicación se quiere señalar que las cuestiones reseñadas sobre las categorías implícitas del investigador o analista y las de los "nativos" inciden en la conceptualización de las dimensiones formales, sintácticas y semánticas del discurso musical. Dado que no se han encontrado testimonios o evidencias que demuestren que Vega consensuó con los informantes la manera de representar la música, es lógico pensar que no se hubiera interesado por la forma en que los informantes concebían la música y la ejecuciones musicales. Con esto se quiere señalar que la representación se hizo de manera unilateral, pero Vega pudo haber omitido aspectos importantes.

Por ejemplo, Will destaca que en determinadas músicas ceremoniales el principio de organización rítmica proviene de acciones corporales. En las culturas orales las acciones gestuales o corporales han perdurado de manera inseparable de la emisión del sonido; por ejemplo, el *minnan* —una música tradicional del sur de China— no se establece sobre la base de la subdivisión racional del ritmo, sino que se sustenta en los gestos que hacen los intérpretes para producir los resultados musicales deseados. A pesar de que esta tradición musical cuenta con un sofisticado sistema de símbolos, en este caso los signos se refieren principalmente a la gestualidad requerida para obtener determinados resultados sonoros y performativos, pero no se refieren a los valores de duración de los sonidos ejecutados; por lo tanto, el autor recomienda que en la transcripción de ese género se empleen las indicaciones específicas convenidas, aunque otros aspectos bien pueden transcribirse con la notación occidental.

En razón de las diferencias perceptuales, cognitivas y estéticas existentes en las culturas musicales, el investigador o "analista" debería establecer un marco de referencia conjuntamente con los nativos o informantes, porque se deben conocer los

significados indexicales[64] del habla y también las categorías que se refieren al concepto de música, de improvisación y de ejecución.

3.4. El rol de los archivos sonoros en la etapa inaugural de la etnomusicología

Vega invisibilizó la mediación del grabador tanto en los informes técnicos como en la difusión de los resultados de sus investigaciones. Consideró que tanto las técnicas de registro como los dispositivos empleados eran factores "externos". Su posicionamiento es coherente con la perspectiva de la ciencia de entonces, ya que el contexto se entendía como la sucesión de acontecimientos históricos o como los alrededores de la acción observada[65].

Se plantean algunas consideraciones acerca de la finalidad y los usos de los archivos sonoros en la primera mitad del siglo XX, ya que vistos en perspectiva es fácil discernir el naturaleza de las fuentes como un saber discursivo construido social e históricamente, pero en aquel momento, la información de los archivos era considerada como un fiel reflejo de la realidad y como el testimonio de la tradición de los pueblos. Distintas figuras remarcaron la importancia de los archivos sonoros en la constitución de la etnomusicología; entre otros, Jaap Kunst, quien manifestó que si no se hubiera inventado el gramófono, esta disciplina nunca se hubiera desarrollado como una ciencia independiente. Señaló que solo así fue posible grabar expresiones musicales de pueblos extranjeros "objetivamente" (Kunst, 1959, en Seeger, 1986: 261). La idea de que el grabador era sinónimo de objetividad no solo se naturalizó en el horizonte cognitivo de Vega, sino que formaba parte del "sentido común" de los musicólogos y etnomusicólogos europeos y norteamericanos, quienes omitieron la reflexión sobre la incidencia de la mediación tecnológica en la evaluación de los registros grabados (García, 2012: 95-100).

[64] En el capítulo dedicado al análisis de la etnografía se profundiza sobre la importancia de los modos convencionalizados que los ejecutantes utilizan en la puesta en clave de las *performances* musicales.

[65] Debido a la vasta producción de fuentes documentales de los archivos consultados en esta investigación, es factible que en el futuro se encuentren mayores referencias sobre los aspectos señalados. El relevamiento efectuado comprendió la consulta de más de cinco mil documentos, pero una gran parte de los materiales de los archivos no se encuentra disponible para la consulta, porque están en proceso de catalogación y/o digitalización, como por ejemplo los registros fonográficos.

La finalidad comparativa de los estudios de musicología, etnomusicología y folklore provocó que hasta la década de 1960 se pensara que los archivos sonoros cumplían un rol equivalente al de las bibliotecas en otras disciplinas. Se los consideró una fuente de información para estudiar los estilos de canto de distintos grupos humanos relacionados histórica y lingüísticamente. Asimismo, los archivos han sido utilizados principalmente para hacer transcripciones de las ejecuciones de distintos géneros y discutir la forma en que las ejecuciones han sido representadas. Hasta entonces, se los consideraba como compilaciones de géneros musicales y sonidos. En la misma línea, Seeger señala que, desde la etapa inaugural de la disciplina, las orientaciones de las grabaciones documentales atentaron contra la problematización del contexto.

Hasta la década de 1960, los estudios etnomusicológicos se caracterizaron por una marcada desatención del contexto. Los archivos se valoraron como lugares donde se acopiaba el patrimonio ya desaparecido o como lugares de atesoramiento del acervo tradicional, y recién a partir de la década de 1980 se mostró un interés por las interpretaciones musicales en relación a la identidad de los sujetos y las comunidades[66].

Este cambio de perspectiva fue acompañado por nuevos usos de los archivos. Por ejemplo, Seeger planteó que los archivos sonoros podían convertirse en dispositivos excepcionales en la construcción de movimientos políticos y culturales. Igualmente, vaticinó que con el desarrollo de las nuevas tecnologías de grabación y edición del sonido, las comunidades podrían "revivir" la voz de algún ancestro legendario.

En los años ochenta, Seeger ya vaticinaba que las grabaciones de los archivos podrían usarse para estimular a incipientes músicos y compositores y también ser útiles para estudiar la información primaria en relación con un nuevo enfoque de la *world music*. Entonces, las colecciones de archivo no solo se convierten en objetos de estudio para investigar cómo se desarrollaron las teorías en la musicología y la etnomusicología, sino que la música grabada también puede hacer "revivir" una tradición en el ámbito familiar o comunitario. En este sentido, la autora de este escrito considera que las fuentes sonoras y escritas de los archivos consultados en esta tesis constituyen un aporte valioso para la historia de los sujetos y de las comunidades que participaron en los trabajos etnográficos de Vega.

[66] Estas reflexiones de Anthony Seeger se refieren a los desarrollos de la etnomusicología y los estudios de folklore en los Estados Unidos, pero en América Latina esos cambios se dieron veinte años más tarde.

Imagen 7. Sánchez, N. (Fotógrafa). (2016). *Disco de cera utilizado en los Viajes 1 y 2 a Jujuy* [Fotografía digital]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Registro fonográfico Nro. 2. Colección Carlos Vega, Viaje 1 a Jujuy.*

Imagen 8. Sánchez, N. (Fotógrafa). (2016). *Disco de acetato utilizado en el Viaje 41 a Jujuy* [Fotografía digital]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Registros fonográficos Nros. 4322/4323. Colección Carlos Vega, Viaje 41 a Jujuy.*

Capítulo 4. Estrategias metodológicas, corpus y terminología

4.1. Consideraciones preliminares

El *corpus* analizado en la presente investigación es heterogéneo; en consecuencia, se articulan los enfoques cuantitativo y cualitativo. La siguiente síntesis de las tareas desarrolladas da cuenta de la aplicación de estos enfoques.

Inicialmente, se consultaron los Archivos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" para seleccionar los ejemplos de carnaval y carnavalito correspondientes a los Viajes 1, 2 y 41. Dado que este repertorio no fue estudiado anteriormente, no se había contabilizado la cantidad de ejemplos musicales registrados con estos nombres. Además, el musicólogo no aportó precisiones al respecto. Manifestó que en los Viajes de estudios de 1931, 1932 y 1945, recogió en Jujuy "más de treinta y cinco 'Carnavalitos'" (Vega, 1952: 122). La mención de este término entre comillas significa que utilizó un nombre genérico que abarca los ejemplos registrados con los nombres: *carnaval*, *carnavalito*, *carnavalcito* y *rueda*.

De una primera exploración surge que el número de melodías documentadas es mayor que la cifra publicada. Son veintitrés melodías anotadas en las Fichas de Pautaciones Musicales y treinta y una melodías grabadas, es decir que algunos ejemplos grabados no fueron pautados o transcriptos por Vega[67] (véase la tabla 1, "Síntesis de las pautaciones y las grabaciones documentales de Carlos Vega", en el anexo 3, p. 27).

La cuantificación es útil para discriminar la cantidad de ejemplos de una misma especie en cada viaje y también para evaluar la recurrencia de los componentes rítmicos, métricos y fraseológicos. Por ejemplo, en el Viaje 1 no se registraron ejemplos de *carnavalito*.

La muestra seleccionada es apropiada para dar respuesta a las preguntas y los objetivos planteados, porque proporciona la información necesaria para comprobar si los ejemplos de las distintas especies musicales son como las definió Vega o no. La muestra también es útil para comparar las características de los grabadores y los discos

[67] En la sección 4.3. Corpus, se especifica el número de ejemplos y el tipo de especie musical recolectados en cada uno de los viajes.

que se utilizaron en ese período y, fundamentalmente, para mostrar si el musicólogo modificó las estrategias metodológicas en ese lapso.

A los fines del análisis, el objeto de estudio se separa en partes tratables. Desde la perspectiva de la musicología, la música es analizada como producto y como proceso. El análisis de los patrones estructurales y de los principios de generación de forma musical se centra en el aspecto formal del producto sonoro. Limitar la investigación al aspecto formal no modificaría sustantivamente el aporte que Vega hizo sobre la música y la cultura de la sociedad jujeña en los años treinta y cuarenta. Considerando que la presente investigación toma como base las fuentes de los archivos, se ahonda en las condiciones de producción de las "colecciones musicales"; esto implica tanto la reflexión sobre las posiciones de poder asumidas por los actores como la explicación de la transformación de las *performances* musicales en las sesiones de grabación.

4.2. Los escritos etnográficos y la contextualización de las *performances*

Los datos que surgen del análisis musical desarrollado en el capítulo 5 son reconsiderados a la luz de las ideas abordadas en otros capítulos, por ejemplo, las temáticas expuestas en el capítulo 3 aportan información relevante sobre el contexto en el que se desarrollaron las *performances* grabadas, así como los conceptos tratados en el capítulo 6 se centran en el proceso de entextualización y en la entrevista en tanto evento comunicativo particular. Seguidamente, se puntualizan las nociones centrales de la perspectiva de estudio elegida que son de interés para esta investigación.

El concepto de *performance* como ejecución o actuación fue definido como un principio organizador en un sentido dual, porque:

> "Vincula tanto la *acción* artística —el hacer del folklore— como el *evento* artístico —la situación de la ejecución o actuación, que comprende al ejecutante, la forma artística, la audiencia y el marco o escenario—; ambas son centrales para desarrollar el enfoque de la *performance* en folklore." (Bauman, 1975: 290)[68]

[68] La traducción es de la autora.

El arte verbal como *performance* ha estado en el centro de los debates de la antropología lingüística, de la crítica literaria y de la folklorística desde mucho tiempo antes de esta definición, por lo tanto, no es casual que se lo retome en este trabajo. En los años setenta se vio la necesidad de expandir el contenido conceptual de la ejecución folklórica como fenómeno comunicativo, más allá de desacoplar los significados de los términos *folklore* y *performance* del uso general[69]. En los años noventa, Bauman y Briggs hicieron un aporte que reformuló los estudios de contexto. En oposición a los estudios que anclaban la *performance* a su contexto situacional originario, estos autores sostienen que los eventos discursivos pueden ser descentrados —a pesar de las fuerzas que lo anclan a su contexto de uso— y recontextualizados en otro ámbito. Propusieron explorar maneras alternativas de concebir la *performance* como ejecución o actuación suministrando un marco que desplazaba las nociones reificadas y objetivantes de performatividad, texto y contexto —nociones que presuponían que cada ejecución está contenida por una interacción social única y limitada— prestando más atención a la dialéctica entre ejecución y su contexto socio-cultural y político-económico más amplio[70].

El descentramiento y la recontextualización tienen poderosas implicaciones para el manejo de la vida social. Investigar cómo se produce este proceso y de qué manera los individuos ganan derechos a modos particulares de transformar el lenguaje, arroja luz sobre cuestiones de vital interés para antropólogos, lingüistas y estudiosos del folklore (cf. Bauman y Briggs, 1990: 6). Estos investigadores hacen la distinción entre discurso y texto como punto de partida para comprender el proceso de *entextualización*

[69] Del Hymes hizo un aporte fundamental con respecto al arte verbal como *performance* desde la perspectiva etnográfica. Richard Bauman y Américo Paredes retomaron ese concepto y lo desarrollaron con la colaboración de Dan Ben-Amos, Marcia Herndon, Barbara Babcock-Abraham, Roger Abrahams, Dina y Joel Sherzer, Beverly Stoeltje, John McDowell, Norma McLeod, que publicaron en *Toward New Perspectives in Folklore* (1972) en Austin, Universidad de Texas. Bauman destaca la insistencia de Roger Abrahams en centrar la atención en la *performance* como principio organizativo para el estudio del folklore. El concepto de *performance* como acción artística y como evento comunicativo ha sido central en el desarrollo de los estudios de folklore. Este doble aspecto era esencial para la aproximación de entonces, ya que en distintas disciplinas se buscaba reorientar el eje del folklore como contenido material hacia el folklore como comunicación. En esta investigación se entiende *performance* en este sentido.

[70] Bauman y Briggs proponen que para evitar reificar "el contexto", es necesario estudiar los detalles textuales que evidencian la manera en que los participantes construyen colectivamente el mundo que os rodea. Esta perspectiva hace énfasis en la multiplicidad de conexiones indiciales/indexicales que posibilitan que el arte verbal transforme, y no simplemente refleje, la vida social. El gran paso se da al concebir la ejecución centrada en la agencia de los actores. En los procesos activos de negociación que se dan cuando los participantes examinan reflexivamente el discurso a medida que este surge, insertando juicios sobre su estructura y significado en el habla misma.

y se preguntan, ¿qué factores distienden los lazos entre el discurso ejecutado y su contexto? Cuando un discurso es extraído de su ámbito de producción, se convierte en un *texto* pasible de ser manipulado y transformado.

El proceso de extraer un discurso, de convertir la extensión de la producción lingüística en una unidad —un *texto*— es lo que hace que un discurso pueda ser elevado fuera de su ámbito interaccional y centrado en otro ámbito. La entextualización, entonces, es definida como el mecanismo de generación de textualidad y también como el proceso de hacer un texto extractable fuera de su situación interaccional (Bauman y Briggs, 1996). Se la define como "la capacidad reflexiva del discurso, la capacidad que comparte con todos los sistemas de significación de 'volverse o doblarse sobre sí mismo, de volverse objeto en sí mismo, de referirse a sí mismo'" (Bauman y Briggs, 1990: 73)[71]. En estos artículos Bauman y Briggs sostienen que examinar el proceso de *entextualización* proporciona la base formal y funcional para comprender las transformaciones del discurso y cómo en ese proceso se inscriben ideologías, poder social y prácticas académicas.

La teoría del *verbal art* surgió para explicar fenómenos concretos del habla. No obstante, sus premisas se han aplicado provechosamente en los trabajos de folklore y narrativa oral y de etnomusicología (Béhague, 1991; García y Chicote, 1993). Las *performances* son eventos discursivos, por lo que este concepto es aplicable tanto al discurso verbal como al discurso sonoro. El sonido musicalmente organizado puede ser descontextualizado o descentrado de su ámbito de producción. Así como el habla (la producción lingüística) se transforma en un objeto que puede ser capturado y evaluado en un texto, las *performances* musicales tienen la cualidad de ser discursos descontextualizables.

Las *performances* musicales que son materia de análisis fueron descentradas de su ámbito originario y centradas en la situación del registro musicológico, en las sesiones de grabación y en las entrevistas efectuadas en el trabajo de campo. Además, se produjo una doble textualización, porque primero el discurso musical fue adaptado para ser grabado o pautado por Vega y posteriormente, modificó el discurso grabado al confeccionar las pautaciones; básicamente, reformó las estructuras conforme a las pautas de "su" *Fraseología*, pero también seleccionó algunos componentes formales y

[71] La traducción es de la autora.

desatendió otros que podrían tener significados especiales para los músicos y la audiencia. En esta operación, cambiar la forma de las "piezas" y también el propósito de las *performances* musicales del carnaval y el carnavalito. Inclusive, en las ruedas observadas por Vega en el contexto originario es posible que se hubieran hecho adaptaciones ante la presencia de un observador externo.

Bauman repara en una tarea esencial de la etnografía de la *performance*, que consiste en el reconocimiento de los recursos metapragmáticos o pistas de contextualización. Esto significa que el investigador debe identificar los significados indexicales[72] y la "puesta en clave" de las ejecuciones, ya que las pistas de contextualización permiten armar constelaciones de medios comunicativos que sirven para anclar la *performance* al terreno y a los actos de habla. Es decir que una producción —verbal, gestual o musical— es efectiva en términos comunicativos, cuando está en consonancia con las expectativas de la audiencia y con el propósito del evento particular. La *performance*, entonces, dependerá de varios aspectos, como por ejemplo: la relación de los *ejecutantes* con la audiencia, la disposición de los participantes en el espacio y los roles asumidos por los mismos. La organización y el desarrollo de la *performance* dependen del contexto en el cual se desarrolla la situación. Las pistas de contextualización funcionarán en ese momento como indicadores implícitos de cómo se debe actuar en una situación social determinada.

Ruiz (2015) desarrolla una consistente reflexión sobre el retraso de los estudios de folklore latinoamericanos en comparación con los avances logrados por los folkloristas estadounidenses, que en los sesenta ya habían reconocido las limitaciones del enfoque centrado en los contenidos y en la materialidad de los objetos. En relación con la producción de Vega, primero remarca el fracaso teórico de las corrientes a las cuales adscribió y seguidamente expresa que para retomar el rumbo perdido es conveniente seguir el camino trazado por Bauman y Briggs. La siguiente idea resume el problema que plantea la música recolectada por Vega:

[72] El significado indexical es el que depende de asociaciones contextuales y de los marcos de referencia en el que el mensaje fue emitido. La distinción entre la significación referencial y la significación indexical es un concepto básico que subyace al modelo de Jacobson y Hymes. Algunos signos son intrínsecamente indexicales porque no se puede discernir su significado sin interpretar su relación con la situación. Se entiende por significado referencial el vínculo entre un signo lingüístico y el mundo extra lingüístico. La función referencial del lenguaje consiste esencialmente en la correspondencia entre el contenido de las expresiones y un estado de cosas en el mundo real (Bauman, 1975; Briggs, 1986).

> "[…] con el propósito de comprender mejor a Vega y a todos los que como él descontextualizaron (o descentralizaron) las músicas, cabe preguntarse qué hace a la música tan fácilmente descontextualizable. Para ello sugeriré el camino trazado por Bauman y Briggs con respecto al *verbal art*. Un punto de partida, dicen estos autores, es la distinción entre discurso y texto. En el corazón del proceso de descentralización del discurso está el proceso fundamental: la *entextualización*. En otras palabras, el proceso de considerar al discurso extraíble, de convertir la extensión de la producción lingüística en una unidad —un *texto*— que puede ser elevado fuera de su ámbito interaccional. Un texto, por lo tanto, desde ese punto de superioridad, es un discurso considerado descontextualizable. Y esto es lo que le ha sucedido en múltiples ocasiones a las músicas. Entre la *performance* musical (el discurso) y la transcripción de la música de esa *performance*, susceptible de manipulación y análisis (el texto), surgió un abismo en el que la *performance*, así entextualizada y descentrada, se descontextualizó y se reificó, dejando de ser un evento para convertirse en una cosa." (Ruiz, 2015: 49-50)

La música de las fuentes documentales se modeló, se actuó o "performó" acorde con la situación social. Se parte de la idea de que Vega y los informantes no contaban con el mismo *stock* de conocimientos, ni empleaban los mismos recursos y categorías para definir la situación. Vega pensaba en evidencias y tipificaciones, pero los informantes seguramente actuaron con otros objetivos interaccionales. En la línea de lo planteado por Briggs (1986), en el capítulo 6 se examina de qué manera se estableció el marco de referencia para interpretar los comportamientos, las actuaciones y los mensajes comunicados.

4.3. Las transcripciones musicales de la autora de la investigación

En la mayoría de las transcripciones confeccionadas por la autora se emplea el criterio indicado en la *Fraseología*: las "frases rítmicas" se escriben individualmente en breves pentagramas dispuestos en forma vertical y se utilizan barras de compás al comienzo y al final de cada frase. La métrica se indica con los símbolos de las cuatro fórmulas estipuladas por Vega para el cancionero pentatónico y las que corresponden a las melodías en pie ternario. Dado que las pautaciones elaboradas por Vega no reflejan los desarrollos temáticos de las melodías grabadas, la autora de esta investigación presenta los ejemplos transcriptos aplicando la escritura fraseológica en la mayoría de los casos. La escritura ideada por Vega es más adecuada para la comprensión de las

ideas musicales en cuanto a la identificación de las unidades menores—las frases rítmicas— y su dinámica, aunque otros estudiosos han advertido que presenta problemas respecto de la ubicación de las anacrusas. Se presenta más de una versión de la melodía identificada como RF 20 para mostrar que el fraseo puede interpretarse de distintas maneras y que las fórmulas de frase varían de acuerdo con el lugar donde se coloquen las células que componen la anacrusa (véanse en anexo 3, pp. 68-69). En la versión 1 del RF 20 se reúnen dos o más frases rítmicas[73] que conforman una frase musical, tal como sugiere hacer Cámara de Landa (1994, 2015).

Vega no anotó el modo o escala correspondiente en cada partitura, pero como para extraer conclusiones sobre el orden tonal es preciso considerarlos, se los presenta aparte, para no intervenir las fuentes documentales originales (véanse los modos del orden tonal de las Pautaciones Musicales de Vega, en anexo 3, pp. 63-64). Cuando el instrumento o el canto tienen una afinación diferente de *la* 440 Hz, se indica la frecuencia de la nota de referencia al comienzo de la transcripción. Solo se anotan dos voces en los casos en que se escucha la voz inferior en la grabación y es útil para reconocer la escala o los tonos del acompañamiento armónico. Las duraciones y las alturas del sonido se ajustan a los valores convencionales cuando presentan leves imprecisiones y se indican las frecuencias menores al semitono con el símbolo convencional.

Si bien el análisis se centra en las células rítmicas, las configuraciones métricas y las disposiciones fraseológicas, también se examina la correspondencia con el orden tonal, para comprobar si se cumple la asociación entre ritmos de pie binario y pentatonía. Además, se observa la posición de la nota final[74] en las cadencias, porque se busca comprobar si las melodías pentatónicas concluyen descendiendo hacia la tónica. En la definición del cancionero pentatónico, Vega señaló estas cuestiones.

Se incorporan unos pocos símbolos para indicar las particularidades de la ejecución musical, en los casos que sea necesario. Las melodías se transcriben en la tonalidad que están en las grabaciones. En varios ejemplos se modificó la afinación, pero como Vega no aportó datos sobre la afinación de los instrumentos con los cuales se ejecutaron las melodías y tampoco escribió la tonalidad original en sus pautaciones, es imposible asegurar en qué tonalidad se ejecutaron las piezas.

[73] Cada frase rítmica es una unidad que generalmente coincide con un inciso.

[74] No se desarrollan deslindes conceptuales referidos a las nociones de modo y su funcionamiento, ya que hacerlo implicaría extender el marco teórico y los objetivos planteados en este trabajo. El orden tonal y la armonía no forman parte de los problemas planteados.

La duración total del registro fonográfico y la duración de las secciones se expresan en minutos y segundos. En cuanto a la macroestructura, las repeticiones se transcriben completas cuando presentan variaciones y se indica la cantidad de veces que se repite un fragmento cuando la melodía se reitera sin variaciones. Si la pieza comienza con una introducción o si hay fragmentos que funcionan como interludios, son señalados. Se destaca especialmente que Vega no escribió la introducción ni los interludios en sus pautaciones, a pesar de que estas secciones forman parte de la "forma de composición" y podrían ser fundamentales en un análisis de estilo de ejecución de los géneros estudiados.

Los instrumentos musicales empleados en las grabaciones documentales son: acordeón, guitarra, quena, anata, siku y canto con caja (véanse las imágenes de los instrumentos musicales en el anexo 4, p. 125).

4.4. Los criterios aplicados en el análisis y en la interpretación de los datos

La identificación de las células rítmicas, las configuraciones métricas y las disposiciones fraseológicas es la tarea prioritaria para comprobar si las definiciones aportadas por Vega coinciden con los resultados de los análisis o difieren de ellos. Dado que el musicólogo en sus pautaciones no explicó los procedimientos analíticos y en las partituras no hizo marcas que evidencien dónde empiezan y dónde terminan los períodos o qué tipo de frases tiene cada pieza musical, en el capítulo 5 se hace una descripción general de las melodías que él pautó.

La síntesis de los datos referidos al orden rítmico y tonal, a la macroestructura y a la posición de la nota final de las melodías es presentada en tablas de doble entrada. Se discriminan el pie rítmico, la métrica, la cantidad de frases por período y el número de períodos o secciones que componen las piezas musicales, el modo o escala, etcétera. Este instrumento facilita la cuantificación de los componentes evaluados a simple vista.

Desde la óptica del formalismo, el analista se pregunta: "¿Qué es esto?" y "¿Cómo funciona esto?". Pero abrir el análisis a las dimensiones semánticas, comunicativas y cognitivas del fenómeno musical requiere preguntarse qué significa esta expresión sonora para uno mismo y para las demás personas. Los estudios de *performance* y de contexto aportan herramientas fundamentales en ese sentido, aunque

no todo puede ser explicado en términos sociológicos o como si todo fuera puramente una *performance*. Esto es lo que sostienen distintos especialistas en análisis y teoría musical, y es por lo que el enfoque del formalismo sigue vigente (cf. Nagore, 2004). En las investigaciones musicológicas y etnomusicológicas actuales persiste el interés por describir los patrones estructurales y los rasgos de estilo característicos de los géneros musicales. Los trabajos de Cámara de Landa muestran la convergencia de estos enfoques (Cámara de Landa, 1994, 1995, 2006, 2015).

4.5. Corpus

En el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología, emplazado en la ciudad de Buenos Aires, se halla la documentación relacionada con los Viajes de estudios y recolección de Carlos Vega y los que efectuaron otros investigadores. En la Sección Archivos, se conservan las fuentes documentales escritas, sonoras, fotográficas y fílmicas producidas desde 1931 en adelante.

Las grabaciones documentales, identificadas como registros fonográficos (RF), están ordenadas siguiendo un orden numérico que se inicia con la primera grabación obtenida en el primer viaje a Jujuy en 1931, y continúa hasta el último registro que efectuó Vega en el viaje del año 1965, aunque en la nómina se intercalan los registros efectuados por Isabel Aretz. Las Fichas de Pautaciones Musicales de "carnaval" y "carnavalito" también están intercaladas con otras especies musicales; por lo tanto, las piezas presentadas en el anexo 3 no tienen una numeración correlativa.

El *corpus* sometido al análisis se compone de cuarenta ejemplos y comprende tanto las pautaciones musicales elaboradas por Vega como las transcripciones de las melodías elaboradas por la autora de este trabajo sobre la base de los RF grabados *in situ*. Además, se consultaron otros documentos (véase las fuentes documentales y sus abreviaturas al finalizar este tomo, a continuación de la bibliografía).

4.5.1. Cuadernos de Viajes, Cuadernos de Pautaciones e Informes de Viajes

Carlos Vega registró las entrevistas etnográficas y las descripciones de las *performances* musicales observadas en Jujuy, en los Cuadernos de Viaje. Estos documentos

se citan en este escrito de la siguiente manera: Vega, 1931, CCV 1; esta sigla significa que el Cuaderno de Viaje número 1 fue utilizado en los trabajos de campo realizados en 1931. En el siguiente ejemplo, la cifra que va enseguida del guión indica que en un viaje se utilizó más de un cuaderno; por ejemplo, para el primer ejemplar del Cuaderno 23, que fue utilizado en el viaje 41, se utiliza: Vega, 1945, CCV 23-1/41. El segundo ejemplar del Cuaderno 24, utilizado en el mismo viaje, es indicado de la siguiente manera: Vega, 1945, CCV 24-2/41.

Los Cuadernos de Pautaciones Musicales utilizados en el Viaje 41 llevan los números 49 y 50 que corresponden a la catalogación del INM. Se citan de la siguiente manera: Vega, 1945, CPM 49/41; Vega y Eisenstein, 1945, CPM 50/41.

Para los Informes de Viajes de Carlos Vega referidos a los trabajos realizados en Jujuy, se utiliza: Vega, 1931, IVCV 1; Vega, 1932, IVCV 2; Vega, 1945, IVCV 41.

4.5.2. Registros fonográficos

Los datos que figuran a continuación se refieren a los números de los registros fonográficos y el Viaje de estudios al que corresponde la pieza musical colectada: v1 o v2, por ejemplo. Seguidamente, figura la "especie" y el nombre de los informantes-músicos, su edad, el lugar de nacimiento y la profesión u oficio de los mismos. Se transcriben estos datos como fueron asentados en el LGDyTD.

RF 20/ v1. Carnavalcito. Rodolfo Montero (35), nacido en Capital Federal. Pintor-Profesor.
RF 34/ v1. Carnaval (rueda). Luis Aramayo (59), nacido en Bolivia.
RF 37/ v1**.** Carnaval. Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero.
RF 40/ v1. Carnaval. Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero.
RF 45/ v1. Carnaval. Salvador Cruz (28), nacido en Bolivia, campesino.
RF 46/ v2. Carnaval. José L. Alcoba (45), nacido en Bolivia, funcionario.
RF 47/ v2. Carnaval. José L. Alcoba (45), nacido en Bolivia, funcionario.
RF 58/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.
RF 64/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.
RF 68/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.

RF 69/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.

RF 70/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.

RF 71/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.

RF 72/ v2. Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo.

RF 2643/ v41. Carnaval. Félix Caballero, nacido en Güemes; Félix Zacaría (s/d), nacido en Humahuaca.

RF 2644/v41. Carnaval. Félix Caballero, nacido en Güemes; Zacaría, nacido en Humahuaca.

RF 2647/ v41. Carnaval. Antonio Zelaya (56), nacido en Mokehua (Perú).

RF 2683/ v41. Carnavalcito. Bernardino Vera (37), nacido en Salta.

RF 2684/ v41.Carnaval. Bernardino Vera (37), nacido en Salta.

RF 2718/ v41. Carnavalito. Bernardino Vera (37), nacido en Salta.

RF 2721/ v41. Carnavalcito. Félix Murillo (24), nacido en Tarija; Tomás Aramayo (24) nacido en Tilcara.

RF 2734/ v41. Carnavalcito. Tomás Aramayo (24), nacido en Tilcara.

RF 2735/ v41. Carnavalcito. Tomás Aramayo (24), nacido en Tilcara.

RF 2747/ v41. Carnavalito. Mariano Uña (12), nacido en Humahuaca.

RF 2748/ v41. Carnavalito. Mariano Uña (12), nacido en Humahuaca.

RF 2842/v41. Carnavalito. Lucio Giménez Rossi (30), nacido en Humahuaca; Bartolomé Lerma (33), nacido en Humahuaca

RF 2843/v41. Carnavalito. Lucio Giménez Rossi (30), nacido en Humahuaca; Bartolomé Lerma (33), nacido en Humahuaca

RF 2844/ v41. Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano.

RF 2845/ v41. Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano.

RF 2846/ v41. Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano.

RF 2847/ v41. Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano.

4.5.3. Fichas de Pautaciones Musicales

Carlos Vega confeccionó trece Fichas de Pautaciones Musicales, y además hizo una FPM conjuntamente con Silvia Eisenstein. En ellas se especificaron los datos de los

informantes-músicos y el instrumento utilizado en la ejecución, tal como se detallan a continuación[75].

FPM 20 (CV). Carnavalcito. Rodolfo Montero (35), nacido en Capital Federal. Pintor-Profesor; "(la) aprendió a (¿de?) los serranos" [sic]. Ejecutada en canto.
FPM 34 (CV). Carnaval. Luis Aramayo (59), nacido en Bolivia. Ejecutada en quena. Este ejemplo fue registrado como *Carnaval (rueda)* en el LRV.
FPM 37 (CV). Carnaval. Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero. Ejecutada en quena.
FPM 40 (CV). Carnaval. Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero. Ejecutada en anata.
FPM 45 (CV). Carnaval. Salvador Cruz (28), nacido en Bolivia, campesino. Ejecutada en anata y bombo.
FPM 47 (CV). Carnaval. José L. Alcoba (45), nacido en Bolivia, funcionario. Ejecutada en quena.
FPM 58 (CV). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 64 (CV). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 68 (CV). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 69 (CV). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 70 (CV). Carnaval Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 71 (CV). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 72 (CV). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.
FPM 4308 [RF 1153] (CV SE). Carnavalito. Osvaldo Salado (voz masculina).

[75] Las copias de estas fuentes documentales primarias se presentan en el anexo 3, pp. 47-61. Los datos referidos a los músicos-informantes fueron anotados por Vega en el LRV y el LGDyTD y se reproducen en la nómina arriba presentada.

4.5.4. Tomas directas

Las melodías transcriptas por "toma directa" (T.D.) son nueve. Debajo figuran las iniciales de los autores entre paréntesis (Carlos Vega y Silvia Eisenstein) y a continuación, el nombre de la especie musical y la ocasión en que fue ejecutada la música registrada. Las copias de estas fuentes documentales se presentan en el anexo 3.

20 T.D. (CV). Carnaval. Oído en las calles.
21 T.D. (CV). Carnaval. Oído en las calles.
42 T.D. (CV). Carnaval (Huaino). Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero. Ejecutada en anata.
1131 T.D. /41 (CV SE). Carnavalito. Orquesta de carpa carnavalesca.
1145 T.D. /41 (CV SE). Carnavalito. Comparsa callejera.
1146 T.D. /41 (CV SE). Carnavalito. Comparsa callejera.
1148 T.D. /41 (CV SE). Carnavalito. Comparsa callejera.
1157 T.D. /41 (CV SE). Carnavalito. Comparsa callejera (voces femeninas y masculinas).
4494 T.D. /41 (CV). La Rueda, s/d.

4.5.5. Transcripciones de los registros fonográficos grabados en Jujuy

A continuación se detallan los datos correspondientes a los registros fonográficos seleccionados del Archivo Sonoro del INM[76] y transcriptos por la autora de esta tesis.

RF 20 (NS). Carnavalcito. Rodolfo Montero (35), nacido en Capital Federal. Pintor-Profesor; "(la) aprendió a (¿de?) los serranos" [sic]. Ejecutada en canto.
RF 34 (NS). Carnaval. Luis Aramayo (59), nacido en Bolivia. Ejecutada en quena. Este ejemplo fue registrado como *Carnaval (rueda)* en el LRV
RF 37 (NS). Carnaval. Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero. Ejecutada en quena.
RF 40 (NS). Carnaval. Luis Urista (56), nacido en Jujuy, pulpero. Ejecutada en anata.

[76] Las iniciales entre paréntesis indican el nombre de la autora de las transcripciones, Nancy Sánchez.

RF 45 (NS). Carnaval. Salvador Cruz (28), nacido en Bolivia, campesino. Ejecutada en anata y bombo.

RF 46 (NS). Carnaval. José L. Alcoba (45), nacido en Bolivia, funcionario. Ejecutada en quena.

RF 58 (NS). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 64 (NS). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 68 (NS). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 69 (NS). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 70 (NS). Carnaval Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 71 (NS). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 72 (NS). Carnaval. Francisco Ibarra (41), nacido en Yavi, jefe de correo. Ejecutada en acordeón.

RF 1153 (NS). Carnavalito. Osvaldo Salado (voz masculina).

RF 2643 (NS). Carnaval. Félix Caballero, nacido en Güemes; Zacaría, nacido en Humahuaca; ejecutada en acordeón y charango.

RF 2644 (NS). Carnavalito. Félix Caballero, nacido en Güemes; Zacaría, nacido en Humahuaca; ejecutada en acordeón y charango.

RF 2647 (NS). Carnaval. Antonio Zelaya (56), nacido en Mokehua (Perú); ejecutada en quena.

RF 2683 (NS). Carnavalcito Bernardino Vera (37), nacido en Salta; ejecutada en Banda de Sikuris.

RF 2684 (NS) Carnaval. Bernardino Vera (37), nacido en Salta; ejecutada en canto, voz masculina con tambor (caja). Diálogo, entrevista.

RF 2718 (NS) Carnavalcito. Bernardino Vera (37), nacido en Salta; canto coplero voz masculina con caja o bombo.

RF 2721(NS) Carnavalito. Félix Murillo (24), nacido en Tarija, Tomás Aramayo (24) nacido en Tilcara; ejecutada en guitarra solista.

RF 2734 (NS) Carnavalcito. Tomás Aramayo (24), nacido en Tilcara; ejecutada en canto, voz masculina con acompañamiento de guitarra.
RF 2735(NS) Carnavalcito. Tomás Aramayo (24), nacido en Tilcara; ejecutada en canto, voz masculina con acompañamiento de guitarra.
RF 2747 (NS) Carnavalito. Mariano Uña (12), nacido en Humahuaca; ejecutada en quena.
RF 2748 (NS) Carnavalito. Mariano Uña (12), nacido en Humahuaca; ejecutada en quena.
RF 2842 (NS) Carnavalito. Lucio Giménez Rossi (30), Bartolomé Lerma (33); ambos nacidos en Humahuaca; ejecutada en canto, voz masculina con acompañamiento de guitarra.
RF 2843 (NS) Carnavalito. Lucio Giménez Rossi (30), Bartolomé Lerma (33); ambos nacidos en Humahuaca; ejecutada en canto, dúo de voces masculinas con acompañamiento de guitarra.
RF 2844 (NS) Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano; ejecutada en canto, voces masculinas con acompañamiento de guitarra.
RF 2845 (NS) Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano; ejecutada en canto, voces masculinas con acompañamiento de guitarra.
RF 2846 (NS) Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano; ejecutada en canto, voces masculinas con acompañamiento de guitarra.
RF 2847 (NS) Carnavalito. Giménez Rossi, Maximiliano Lerma, Jesús Ma. Medrano; ejecutada en canto, voces masculinas con acompañamiento de guitarra.

4.5.6. Libro de Registros de Viajes y Libro de Grabaciones Documentales y Tomas Directas del INM

Los datos de los informantes, las localidades en las que efectuaba la colección, el nombre de las especies y el "modo de externación"[77] o expresión de cada una de las piezas musicales se asentaron en el Libro de Registros de Viajes[78] del INM (LRV). En

[77] En la sección 4.5. se explica esta terminología.

[78] En el LRV se detalla la cantidad de melodías recogidas en las localidades donde se realizó la colección, pero los géneros o especies figuran en el LGDyTD. Finaliza con la firma de las personas responsables de cada viaje.

el Libro de Grabaciones Documentales y Tomas Directas **(**LGDyTD), Vega especificó la cantidad de melodías colectadas en los trabajos de campo y en las sesiones de grabación o sesiones de colección, efectuadas en la ciudad de Buenos Aires[79].

En los Cuadernos de Pautaciones Musicales (CPM) únicamente Vega anotaba las melodías por toma directa, es decir que pautaba las melodías al mismo tiempo que eran interpretadas o las memorizaba cuando andaba caminando por la calle, y luego la anotaba. Algunas de esas melodías fueron transcriptas a las FPM que tienen la indicación "T.D." en el encabezado. En último lugar, se aclara que los reportes que Vega remitía a las autoridades del museo se llaman Informes de Viajes.

Se destaca que todos esos textos son manuscritos, característica que dificulta su lectura. También se encuentran tachaduras, enmiendas y discrepancias entre los datos asentados en las distintas fuentes primarias. Se debió comparar la información de todos los documentos mencionados para verificar cada uno de los datos. Por otra parte, al interior de cada documento, hay información extraordinariamente diversa y los contenidos aparecen desordenados o mezclados, y a veces, con datos incompletos[80]. Se hizo una exhaustiva lectura de estas fuentes documentales que ha permitido reconocer la caligrafía de Vega y así deducir que las anotaciones son de su autoría. Estos documentos contienen entrevistas y datos relevantes sobre el contexto situacional.

En el Cuaderno utilizado en el primer Viaje, Vega adosó tres listados con los nombres de las "especies" musicales y las danzas y los implementó a manera de cuestionario. Se destaca que no incluyó el carnaval o el carnavalito entre las especies. En cambio, en el Cuaderno utilizado en el Viaje 41 incluyó referencias sobre el

[79] Se destaca que Vega anotaba como "viajes" tanto los trabajos de campo etnográficos que implicaban el desplazamiento a lugares apartados como para aludir a las sesiones de grabación que hacía en el INM o en otro lugar. Estas sesiones consistían en grabar las ejecuciones musicales de las personas provenientes de otras provincias o países.

[80] La autora de esta tesis diseñó dos bases de datos, una para las Fichas de Viajes y otra para los Cuadernos de Viajes de Carlos Vega. Una de las mayores dificultades que se debieron sortear consistió en discriminar el tipo de información y ordenarla por temática o asunto. Aunque se reiteran ciertos tópicos, como por ejemplo las entrevistas y las descripciones de las danzas folklóricas, en general las notas de campo presentan los contenidos en forma desordenada. Además Vega no dividía los cuadernos en secciones que permitan identificar los temas fácilmente; por ejemplo, en la mayoría de los casos encontramos gráficos de mapas hechos a mano alzada, descripciones del paisaje y del clima de la zona del relevamiento, dibujos de viviendas y nombres de posibles informantes, intercalados con entrevistas, con esquemas y descripciones de las danzas, los bailes y las ejecuciones musicales, biografías, itinerario y detalle de los gastos del viaje.

carnavalito "antiguo" y la rueda de carnaval (Vega, 1945, CCV 24/41: 48). La idea anotada en este documento fue reproducida en una publicación (Vega, 1952: 117).

Los CPM originales, correspondientes a los dos primeros viajes de recolección efectuados en Jujuy, no se hallan en el INM y no hay copias o imágenes microfilmadas o digitalizadas de estas fuentes primarias. El director de esta institución refiere que se han extraviado. Las melodías anotadas en esos Cuadernos fueron transcritas en las FPM. Algunas FPM se consiguieron a fines del año 2015. Lo mismo sucedió con las imágenes de las fotografías correspondientes a esos Viajes.

En el encabezado de las FPM, que se hacían en el trabajo de gabinete[81], figuran el número de viaje, el año y algunos datos del informante, como la edad y el instrumento musical utilizado. También se especificó si las ejecuciones fueron grupales o solistas. Varios ejemplares son manuscritos, y en otros, se empleó la técnica de *clisé*[82] para la escritura musical.

4.5.7. Archivo Sonoro del ACINM

Cuando se solicitó al personal del ACINM las grabaciones de identificadas con los nombres carnaval, carnavalito y carnavalcito, se detectaron discrepancias entre los datos anotados en los libros —en relación con los viajes a Jujuy — y los que figuran en el catálogo del Archivo Sonoro, porque estaban mezclados los números de los registros fonográficos con las T.D.[83] El reordenamiento de las grabaciones y demoró la obtención de las copias.

La calidad de audio de los RF resulta muy defectuosa en cuanto al volumen y a la definición del sonido. Los discos de los dos primeros viajes no ofrecían la posibilidad

[81] Vega llamó "trabajo de gabinete" a la pautación de las melodías y los procedimientos relacionados con su estudio y la interpretación de los datos recogidos en el campo; tareas que desarrollaba en el Gabinete de Musicología Indígena o en el Instituto de Musicología, cuando procesaba los datos recabados en el trabajo de campo.

[82] Para mayor información, consúltese el trabajo de Graciela Restelli (2015).

[83] El personal técnico que trabajó en el ACINM intervino los dos Libros de Registros con posterioridad al fallecimiento de Vega. En el LRF se especificó la cantidad de T.D. y RF realizados en cada viaje de estudio y en el LRV, se colocaron en lápiz los números de cada RF, aunque se encontraron errores entre la correspondencia de la especie anotada y el contenido de las grabaciones que debieron ser revisadas en los últimos años por el personal a cargo del Archivo.

de reproducirlos ilimitadamente, porque la base de cartón recubierta con cera se deteriora con el uso. Aunque el contenido de los discos originales fue grabado en soportes cada vez más prácticos y duraderos, primero en cinta magnetofónica y después en distintos formatos digitales, en el INM las condiciones de conservación de los discos originales son similares a las que tenían en el pasado.

Los registros fonográficos proporcionados por el INM para esta investigación son copias de las grabaciones que se hicieron de los discos originales. A partir de 2001, el técnico en sonido del INM, Eduardo Kusnir, fue el responsable de la digitalización y la restauración del sonido. Empleó una bandeja giradiscos normal y adaptó la púa con un dispositivo especial para que al reproducir los discos de cartón parafinado no se deteriorase la superficie. Utilizó un equipo *Kab_Souvenir Chronologic Equalizer*, que tiene ocho curvas de ecualización preestablecidas para simular el sonido digital de acuerdo con el período histórico en el que fueron grabados los originales (1900-1930-1945-1955, etc.), y además, posee una función para disminuir ruidos de superficie. Esto significa que el audio de los registros originales fue manipulado en el proceso de restauración[84]. Debido a la carencia de informes sobre los procedimientos efectuados por los técnicos, no se ha podido esclarecer por qué en algunos ejemplos aparece la voz de Vega indicando el número de ejemplo y el nombre de la especie musical y en otros no.

4.5.8. Archivo fotográfico y fílmico

Carlos Vega no realizó registros fílmicos, pero tomó fotografías en los tres Viajes a Jujuy. Algunas de las que se presentan en este trabajo fueron obtenidas en localidades de la Puna y la Quebrada de Humahuaca. El musicólogo relató que varias de ellas debieron descartarse a causa de la falta de experiencia en la manipulación de la cámara fotográfica. Resulta difícil determinar la cantidad de fotografías obtenidas en el primer viaje[85] debido a la discrepancia de los datos registrados. No se especificó la cantidad de

[84] Estos datos fueron aportados por Eduardo Kusnir en las entrevistas realizadas en el INM en 2012 y en septiembre de 2014 en Buenos Aires.

[85] Mediante una comunicación personal, Graciela Restelli informó que se tomaron 33 fotografías en el primer Viaje de Vega a Jujuy, y 21 fotografías en el viaje 2. En el Informe del Viaje 41, el autor no incorporó referencias sobre la documentación fotográfica.

fotografías obtenidas en el segundo viaje, aunque el musicólogo manifestó: "[…] más afortunado que la vez anterior, he podido documentar satisfactoriamente un buen número de espectáculos interesantes; pero el temor de no acertar influyó en el número" (Vega, 1932, IVCV 2: 6).

4.5.9. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A.

Las Fichas de Viajes (FCV) pertenecen al Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (FDCV). Estos documentos formaban parte del archivo personal de Vega. Entre los contenidos se encuentran descripciones breves de las observaciones realizadas en los trabajos de campo[86], notas bibliográficas y hemerográficas. A un costado o atravesando la página de los Cuadernos de Viajes, dice "Fich"; este es un claro indicio de que ambos tipos de documentos son complementarios, ya que la información fue transcripta en las fichas de manera textual en algunos casos, y en otros se volcó de manera resumida o ampliada.

4.6. Terminología

En esta sección se explican la terminología y los principales conceptos utilizados por Carlos Vega, así como también los que la autora de este trabajo emplea en esta investigación. Si bien se adoptan algunos términos y conceptos propuestos en s *Fraseología,* porque facilitan el análisis de sus pautaciones musicales, también se hace una reflexión crítica y se incluyen observaciones formuladas por otros investigadores. Cabe destacar que se incorporan otras nociones de la teoría musical clásica europea que se consideran necesarias para describir el aspecto formal, es decir que se propone una terminología mixta.

---

[86] En la gran mayoría de las Fichas de Viajes, los textos son manuscritos, salvo en una decena de documentos mecanografiados. Se observan distintas caligrafías correspondientes a colaboradoras de Vega que transcribían la información de los CCV, según refiere Aretz (1988).

En las últimas décadas, los estudiosos han remarcado la necesidad de desarrollar análisis musicales basados en enfoques transculturales que den cuenta de las denominaciones y las categorías nativas utilizadas en la conceptualización y la valoración del hacer musical, pero como no hay posibilidad de entrevistar a los creadores de los textos examinados, se adoptan algunos términos propuestos por Vega y otros términos de uso corriente académico. Ante la eventual crítica que se podría hacer por la inclusión de terminología acuñada por la música de tradición erudita para estudiar la música de tradición oral no occidental, se citan las palabras de Enrique Cámara de Landa en su tesis doctoral sobre la baguala del NOA, donde explica que en su estudio, la terminología responde a una intención transcultural, que por un lado debe recuperar la visión de los nativos, y por otro, debe facilitar la comunicación en el ámbito académico.

> "[…] intenta traducir a términos eurocultooccidentales un fenómeno perteneciente a otra cultura musical. Por este motivo se adoptan criterios terminológicos mixtos, es decir, pertenecientes a ambas culturas, y se utilizan pentagramas, monogramas y vocablos de uso académico y semántica occidental para traducir realidades andinas de expresión implícita o explícita." (Cámara de Landa, 1994: 147)

4.6.1. Cancionero, sistemas, especies, fraseología

Antes de ahondar en las definiciones de los conceptos que se utilizan en los análisis, es preciso aclarar que Vega pensaba que la creación musical obedecía a normas o leyes más o menos ocultas que funcionan como sistemas. Los tres grandes órdenes o sistemas universales son: el rítmico, el tonal y el de acompañamiento o plurisonántico. Definió a los *cancioneros* como "verdaderas *unidades superiores de carácter*", como totalidades independientes definidas por particulares asociaciones de elementos (Vega, 1944: 97-103). Añade que la impresión de *carácter* resulta de la percepción simultánea de estos elementos, que el análisis musicológico aísla y pone en evidencia. El musicólogo manifiesta que otros estudiosos intuyeron la existencia de estos conjuntos caracterizados por la asociación de elementos técnico-musicales particulares, pero no sistematizaron su estudio; y agrega: "el patrimonio musical folklórico de cualquier nación más o menos extensa, lejos de ser homogéneo, está integrado por varios *cancioneros* de diversa naturaleza y caracteres" (Vega, 1944: 96). Se aclara que el vocablo *cancionero* no es sinónimo de una compilación de música de determinada

región o clase (cancionero infantil, por ejemplo) con el sentido que se le da en algunos países europeos y latinoamericanos, sino que construye una categoría que le permite clasificar el repertorio de acuerdo con las características que él determinó como relevantes (Cámara de Landa, 1994). En esta tesis, se hace alusión a los cancioneros en relación con la obra de Vega, pero se considera que esta forma de clasificar la música ha sido superada[87]; por lo tanto, no se aplica este concepto.

Las "especies" son composiciones que denotan preferencia por determinadas constelaciones o esquemas dentro del *sistema tonal* propio del cancionero, pero es el orden rítmico el que permite conceptualizar y distinguir a la zamba del huayno y del carnavalito. Subraya que cada especie manifiesta apego a cierto número de *fórmulas de frase, fórmulas de período* y *fórmulas de composición* (Vega, 1944: 103-104)[88]. Sencillamente, el término "especie" musical o lírico-musical equivale a género, y por su aceptación generalizada, en este trabajo se prefiere este último. Si bien tanto Carlos Vega como Isabel Aretz aplicaron "especie" en todas sus obras, este vocablo no es utilizado internacionalmente, por eso se prefiere *género* (Cámara de Landa, 1994: 143).

Si los cancioneros se definen por las particulares asociaciones de elementos de los sistemas u órdenes (rítmico, tonal y de acompañamiento o plurisonántico), se aclaran estos términos[89]. Se reitera lo que se explicó en los primeros capítulos, Vega privilegió el análisis del *sistema rítmico* porque sus investigaciones se centraron en la música mensural, o sea, la música criolla cuyas estructuras podían medirse con la mayor precisión posible. En relación con el aspecto formal, manifestó:

> "La frecuentación de ciertas fórmulas de pie, fórmulas de frase, fórmulas de período y fórmulas de composición, crea un *ambiente rítmico*, mejor, ambiente 'formal' o conceptual, que contribuye a caracterizar un cancionero dentro del mismo sistema general. Estos estudios ritmológicos tienen todavía mayor alcance cuando se trata de identificar las formas de cada especie (Cueca, Gato, etc)." (Vega, 1944: 99)

[87] La teoría de cancioneros se corresponde con una visión de cultura y de territorialidad propia de la ciencia positivista. Además, Vega no utilizó un criterio uniforme para establecer los cancioneros; por ejemplo, el cancionero *ternario colonial* se refiere al aspecto rítmico, pero el cancionero *criollo occidental* alude a grupos culturales y a la procedencia de la música colonial.

[88] El uso de cursiva es muy frecuente en la obra de Vega; en consecuencia, se reproducen estos términos de la misma manera para que el lector sepa que se trata de terminología específica, pero una vez establecida la referencia, se abandonan las cursivas para darle mayor fluidez a la lectura.

[89] En el siguiente apartado (4.6.2) se especifican los componentes del sistema rítmico.

Se resalta esta idea, porque cuando Vega hace referencia a las breves *formas de composición*, habla principalmente de *formas rítmicas* (Vega, 1941: 30). Al clarificar el significado que se les asignó a cada uno de estos términos, se puede comprender mejor cuál es el objetivo de los análisis desarrollados en el capítulo 5.

Continuando con los otros dos elementos de caracterización de los cancioneros, el *sistema tonal* es el conjunto de *modos* o escalas que puede darse en un cancionero (Vega, 1944: 98). Vega alude a las escalas del cancionero pentatónico llamándolas *modo* o *gama*. Entonces, el concepto —*sistema tonal*— alude a las escalas y los modos que se derivan de las alturas de la melodía ordenadas en una serie[90]. Por último, define el *sistema de acompañamiento* de la siguiente manera:

> "El tercer elemento de caracterización pertenece al orden plurisonántico: sistemas armónicos, sistema de acompañamiento, etc. No todos los cancioneros tienen sistemas propiamente armónicos algunos reducen el complemento de la melodía a fórmulas rítmicas producidas por los instrumentos comúnmente llamados 'de percusión' (membranófonos e idiófonos) […]." (Vega, 1944: 100)

A la luz de los desarrollos teóricos actuales, esta última definición puede ser extensamente discutida; por ejemplo, tratándose del sistema de acompañamiento, se deberían considerar los componentes tímbricos, performáticos y performativos, además de lo que este autor sugiere, dado que estos elementos son importantes para evaluar el estilo de ejecución de los géneros musicales. Es más, se deberían revisar los significados del concepto de función de los instrumentos musicales en el análisis musical. Se decide no desarrollar una discusión en este sentido, porque los escritos etnográficos no contienen información acerca de lo que los músicos nativos pensaban al respecto, y como en esta tesis interesa la contextualización de las *performances*, se prefiere acotar el análisis formal y no extenderlo con conjeturas teóricas. En relación con la cita de arriba y con el repertorio sometido al análisis en el presente trabajo, se advierte que los músicos populares bien podrían concebir a la caja de una manera distinta y no como "complemento" del canto o del erkencho[91]. La etnomusicología hace

[90] Sería posible cuestionar esta definición de sistema y de *modo*, pero no se abre esa discusión porque este trabajo no se propone examinar el aspecto melódico y armónico, ya que para abordarlo se deberían fijar otros objetivos y se necesitaría discutir un conjunto de conceptos propuestos por otros autores.

[91] Entre los numerosos que abordan esta cuestión desde una óptica transcultural, se destacan el estudio de John Blacking (2001) sobre la música de los Venda. Udo Will (1999) también enfatiza que los

hincapié en las perspectivas *etic* y *emic*. Distintos autores destacan la discrepancia existente entre las categorías y los conceptos utilizados por los investigadores y por los cultores de las prácticas musicales de tradición oral, dado que cada cultura posee un repertorio específico para referirse a la producción musical y evaluar sus ejecuciones. Vega, en cambio, consideraba que los tres grandes órdenes o sistemas mencionados eran universales.

Por último, la fraseología es el área que se ocupa de estudiar las frases y que forma parte de la teoría y el análisis musical; en cambio, cuando en esta investigación el término se escribe con mayúscula se refiere al tratado de rítmica y métrica, la *Fraseología*. El autor propuso el concepto "musicar" para robustecer la idea de que se trata de una teoría de los pensamientos musicales (Vega, 1941). La siguiente argumentación sintetiza la razón de ser de la propuesta fraseológica.

> "Nuestro esfuerzo se aplicó especialmente al aspecto más defectuoso de la notación tradicional, a la articulación de las duraciones, y así logré introducir en los dominios de la teoría el otro gran orden musical, el rítmico […] nuestro método se inventó para evitar trastoques de acentos y confusión de ideas. Los estudios realizados hasta ahora por diversos investigadores se detenían, a lo sumo, en el orden tonal, de antaño conocido; todo intento de examinar el orden rítmico naufragó en vaguedades, sin excepción. Era como andar en un solo pie. Con nuestras aportaciones teóricas, la red interna de los sistemas, integra, preside el análisis, la clasificación y el examen comparativo; de todo lo cual resulta este primer estudio sistemático de las cancioneros argentinos." (Vega, 1944: 12)

4.6.2. Pie rítmico, frase rítmica, frase musical, inciso

El *pie rítmico* puede ser binario o ternario. Es un grupo indivisible formado y es la unidad estructural básica en la propuesta fraseológica de Vega. En el ejemplo 3, se presentan los *pies rítmicos* en "estado fundamental", o sea, formado por dos o tres unidades simples, que pueden ser corcheas, negras u otra figura; esta unidad se llama *monopedia*. Además, los pies rítmicos pueden asociarse para formar pies compuestos,

---

instrumentos de percusión no son valorados de manera uniforme, sino que varían según las culturas musicales. La compilación dirigida por Bruno Netll y Melinda Russell (2004), reúne trabajos referidos a las categorías nativas que usan los músicos para hablar sobre el estilo, las reglas que rigen la improvisación y los códigos de interacción entre quienes crean sus obras sin sujetarse a un texto escrito.

que siguiendo la nomenclatura clásica, se llaman: *dipodia* (dos pies), *tripodia* (tres pies), *tetrapodia* (cuatro pies).

Ejemplo 6. Pies rítmicos binario y ternario.

El pie aparece con subdivisiones y contracciones totales o parciales en el desarrollo rítmico de las melodías. La primera nota de cada pie rítmico lleva un leve acento. Vega hace una distinción importante entre estos acentos y los que señalan los *puntos de comprensión* de la *frase rítmica*. En el primer caso, "resulta de una operación mental destinada a poner orden, a reunir en grupos las unidades indiferenciadas"; en cambio, "los *puntos de comprensión* son espirituales" y resultan de una función intelectual destinada a comprender pensamientos musicales y no grupos inertes (Vega, 1941: 43).

Las *frases rítmicas* son cláusulas de diversa medida. En términos compositivos y perceptuales, la *frase rítmica* es la mínima unidad de sentido que nos da la clave analítica de las melodías. En todos los casos, se componen de dos momentos: un compás de movimiento o impulso y otro de reposo. Estos puntos dinámicos se denominan *punto capital* (de "cabeza") y *punto caudal* (de "cola")[92]. En el ejemplo 4, se representa una *frase rítmica* y se señalan con asteriscos estos dos *puntos de comprensión*.

Ejemplo 7. Puntos capital y caudal.

La fraseología se caracteriza por aplicar un criterio dinámico para definir la frase.

> "Ahora, en el acto de intuir la frase, *el autor cae siempre en una sucesión de pocos sonidos que se apoyan fatalmente en dos ineludibles puntos grávidos, puntos de comprensión*, situados en la nota inicial de cada pie o dipodia o tripodia o tetrapodia. Cada uno de esos dos puntos recibe una descarga de intención. La frase termina con la segunda descarga." (Vega, 1941: 43)[93]

[92] Vega también llama *acentos* a los "puntos de comprensión", ya que para explicar la noción de frase debe remarcarlos. Sin embargo, advierte al lector que estos *acentos* no deben confundirse con los acentos rítmicos.

[93] Las bastardillas son del original.

En el tratado de de rítmica y métrica de Vega (la *Fraseología*) se proponen ocho *formas de frase*, cuatro de pie binario y cuatro de pie ternario, o sea que abarcan un número limitado de fórmulas de frases que se combinan entre sí. Se las identifica como *frase primera, frase segunda* y así sucesivamente, hasta la frase octava. Cada uno de los compases puede tener una cantidad de pies distinta, pero siempre tienen que ser pies binario o ternarios.

De todas las nociones mencionadas en esta sección, la de *frase* es la más controvertida, ya que en su aplicación concreta Vega incurre en contradicciones. Por un lado, propone trabajar con las combinaciones sonoras más pequeñas, las frases rítmicas que son "los equivalentes a renglones y versos en música", y la asociación de estas unidades mínimas de sentido en formas más desarrolladas, los períodos (Vega, 1941: 40-41). Pero en la práctica, para que las ideas musicales coincidan con los versos poéticos, normalmente se necesita unir dos o tres breves frases, o sea, el equivalente a dos incisos. Esta cuestión ha sido explicada en trabajos anteriores (Sánchez, 2011; 2014a). En otras palabras, la frase rítmica no siempre coincide con un verso de la estrofa. Además, un enunciado melódico que desarrolla un pensamiento musical, "puede durar un solo inciso, pero normalmente dura dos o más y abarca, en la gran mayoría de los casos, dos versos del texto literario" (Cámara de Landa, 1994: 148). Vega era consciente de la ambigüedad que otros estudiosos han observado, pero aclara que la frase rítmica enuncia, desarrolla y resuelve un conflicto rítmico, dejando planteado un problema de altitudes que reclama la audición de otras frases, generalmente tres, cuatro en total. Finalmente, ofrece una explicación poco clara: admite que una frase como idea requiere de dos frases como ritmo (Vega, 1941: 73-74).

Inciso es la idea mínima con sentido musical, generalmente se forma por el encadenamiento de dos o tres células rítmico–melódicas; este concepto es similar al de *frase rítmica* utilizado por Vega.

4.6.3. Frase perfecta, frase imperfecta, período

Carlos Vega denominó *frases perfectas* a las que tienen la misma cantidad de pies rítmicos en los compases capital y caudal. La indicación métrica de las *frases perfectas* de pie binario se expresa con las siguientes indicaciones de métricas: $\frac{2}{8}$ y $\frac{4}{8}$; estas

fracciones representan a las frases compuestas por monopedia y dipodia, respectivamente. Las *frases imperfectas*, por el contrario, no tienen la misma cantidad de pies en cada uno de los compases. Las frases imperfectas de pie binario se expresan con la siguientes notaciones: $\frac{2+4}{8}$ y $\frac{4+2}{8}$. Las melodías pueden combinar *frases perfectas* e *imperfectas*, y de hecho, algunas reúnen estas cuatro fórmulas de frase rítmica. Vega aclara que tomó esta terminología de antiguos tratadistas; consciente de las connotaciones negativas que tiene el término *imperfectas*, advierte al lector que su intención no es hacer una valoración estética al emplear esta denominación y, por lo tanto, podrían cambiarse por otras (Vega, 1941: 235).

La música folklórica se compone por un número limitado de frases y *períodos*. Generalmente una breve composición tiene uno, dos o tres *períodos*. En otras palabras, "esta música acoge ideas musicales típicas, breves, generalmente mitad movimiento y mitad reposo. Tales ideas, como versos (líneas) en la poesía, se suceden simétricamente y forman, en número de cuatro u ocho, por lo común, unidades superiores que llamamos *períodos*" (Vega, 1944: 64). A la vez, el *período* puede dividirse en dos semiperíodos.

Cámara de Landa agrega que el *período* es una estructura musical completa, que está compuesto por una o varias frases y por lo general, se configura como modelo a repetir (Cámara de Landa, 1994: 149). De acuerdo con el número de frases que lo compone, puede ser monofrásico, bifrásico, trifrásico, tetrafrásico. En las transcripciones elaboradas por la autora de estas líneas, los *períodos* compuestos por "temas" rítmico-melódicos diferentes se identifican con letras (a, b, c).

4.6.4. Célula, ritmo

En este trabajo se habla de *células* para aludir a patrones rítmicos predominantes en una pieza musical o en un género. Las células no tienen una extensión definida y pueden combinar sonidos y silencios. El siguiente ejemplo se compone por un pie ternario variado y otro parcialmente contraído.

Ejemplo 8. Célula rítmica.

Por último, Vega aplicó un concepto de *ritmo* musical asociado a la idea clásica de métrica, porque si bien la noción de pie rítmico obliga a dejar de lado las relaciones entre tiempos fuertes y débiles, el concepto de compás sigue vigente. Entonces, el ritmo es pensado como una organización de sonidos y silencios que se distribuyen en compases, y a la vez, presupone la división racional de las duraciones de los sonidos. Aunque la noción de pie rítmico no es nueva, Vega la reformuló[94].

4.6.5. Pentatonía

El musicólogo puntualizó que las formas de composición del cancionero pentatónico halladas en el área de dispersión que abarcaba las provincias del Noroeste argentino, se generan sobre la base de frases rítmicas de pie binario asociadas principalmente a un modo —el modo pentatónico B[95]— y a escalas heptatónicas[96] (Vega, 1944: 130).

En la clasificación de las melodías de transmisión oral colectadas en Perú por el matrimonio D´Harcourt (1925), se aplicó el concepto de los cinco modos pentatónicos propuesto por Helmholz. Los cinco *modos* se distinguen con letras: A, B, C, D, E. Vega adoptó el mismo criterio clasificatorio (Vega, 1944: 124-126). Los modos pentatónicos que no contienen semitonos se llaman *anhemitónicos*. Los grados del modo son identificados de la manera tradicional: I, II, etcétera.

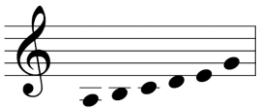
Se denominará *pentatonía extendida* a las melodías que tienen uno o más grados además de los cinco que formarían el modo "puro", cuyos motivos funcionan de manera similar al modo B pentatónico en cuanto al movimiento melódico y a la marcha del ritmo en base al pie binario.

---

[94] Se podría discutir este concepto introduciendo el problema de las acentuaciones, pero desde la óptica que Vega aborda el tema, no agrega nada fundamental a lo ya dicho.

[95] Representado en el anexo 3, p. 63.

[96] En una publicación de 1934, Vega discurre sobre las escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos. Enfatiza que los investigadores que lo precedieron encontraron diversas escalas además de las gamas pentatónicas andinas. En esta exposición presenta algunas escalas y se refiere a las afinaciones de los instrumentos musicales "precolombinos" asociados a la música de los incas.



Ejemplo 9. Modo pentatónico “extendido”.

El repertorio examinado se enmarca en lo que usualmente se conoce como música *modal*, y se diferencia teórica y auditivamente de la música englobada en el sistema de la tonalidad. Se debe tener claro esto, porque Vega llama *sistema tonal* a lo que ya se explicó, y para hablar de lo que nos preocupa, usa la expresión “sistema tonal pentatónico”. No obstante, llama *tónica* a la última nota de la melodía, que a la vez, es el grado que hace gravitar sobre sí a los demás sonidos de la escala o *modo*. Si bien los análisis propuestos no se proponen describir el perfil melódico, se evalúa la posición de la nota final ―la nota *finalis*― de las piezas musicales por lo que él dice en el siguiente pensamiento:

> “La base tonal y modal es, siempre, la última nota de la melodía. Las melodías incaicas terminan, sin excepción, en la tónica. No hay modulaciones, esto es, cambios de modo, dentro de una canción. Los reposos internos no significan nada. Necesariamente, cada frase de las que integran el período, debe descansar en algún grado del modo, pero solo la última nota, la nota que concluye, (masculina o femenina) es la que fija la tónica y la que determina el modo empleado en la melodía.” (Vega, 1944: 127)

4.6.6. Otros conceptos y términos relacionados con el análisis

Vega utiliza *medio de expresión* o *medio de externación* para referirse a la fuente de sonido empleada en la ejecución, ya sea el canto o los instrumentos musicales; pero esta terminología no se refiere a la interpretación estilística ni a la forma de emisión sonora.

Micro-estructura se refiere al nivel de articulación de las células rítmicas o de los motivos melódicos al interior de las frases rítmicas. Vega llama *forma musical* a la mayor unidad estructural, pero en el análisis se prefiere el término “macroestructura” para aludir a la pieza musical completa. En las tablas de síntesis de los resultados de los análisis aparece el dato referido a la cantidad de frases por período bajo este último nombre. Finalmente, en este trabajo se llaman *secciones* a los fragmentos que se pueden

identificar por constituirse con temas rítmico-melódicos que los individualizan, como por ejemplo, la introducción.

4.6.7. Superviviencias

La idea de las *supervivencias* (*survivals*) fue introducida por el antropólogo inglés Edward Burnett Tylor, en su obra *Primitive Culture* (1871). A partir de entonces, las artes, las ideas y costumbres que habían permanecido de generación en generación, fueron identificadas como *supervivencias*[97]. Esta noción se convirtió en una pieza clave en esta especie de arqueología del saber popular (Ruiz, 2015: 24).

Carlos Vega llama *supervivencias* a los "bienes materiales y espirituales" usufructuados por el pueblo –el *folk-lore*–, que se han transmitido de generación en generación. Hace una diferenciación entre los diversos estados de uso de las prácticas musicales; por ejemplo, las clasifica como especies musicales vigentes, en decadencia y en desuso. Si bien alude a la prolongada durabilidad de los bienes, en la mayoría de los casos, la pretendida antigüedad es difícil o imposible de comprobar. Al respecto, expresa:

> "Las supervivencias, entonces, pueden ser, no los productos particulares, sino los sistemas, los modelos, las nociones, etc. Fueron superiores en otros tiempos; quedaron en el terreno popular, al cabo de aventuras no siempre iguales, después de haber sido eliminadas de los altos grupos sociales." (Vega, 1944: 42)

[97] Para mayores detalles sobre el concepto de *supervivencia* y su arraigo en el campo de la folklorística, se pueden consultar el artículo de Dan Ben-Amos (Blache, 1995) y el capitulo de Ruiz citado.

Capítulo 5. Análisis musical

5.1. Los componentes analizados

Los análisis desarrollados en este capítulo toman como punto de partida la caracterización que Vega hizo del cancionero pentatónico y del "carnavalito jujeño" en particular. Entonces, el análisis consiste principalmente en la descripción global de los componentes formales de las melodías que componen el *corpus* seleccionado, dado que cuando Vega hablaba de "formas de composición" se refería a las unidades estructurales del sistema rítmico: las fórmulas de frases rítmicas y sus disposiciones fraseológicas; y en segundo lugar, establecía relaciones entre el orden rítmico y el tonal. En la línea de lo hecho por Vega, se evalúan estos componentes para comprobar dos cuestiones: por un lado, si estas expresiones tienen los principios de generación de forma que él describió y que se puntualizan en el capítulo 2; y por otro, si las especies musicales de distinto nombre son similares o difieren en algún aspecto del orden rítmico y tonal.

El primer problema que se encuentra en las pautaciones musicales elaboradas por Vega es que no anotó las escalas o *modos* que se derivan de las melodías y tampoco especificó sus nombres en las partituras. Esto se refleja tanto en las pautaciones de melodías por "toma directa" como en las que hizo "transcribiendo" los registros fonográficos. Como es necesario relacionar ambos órdenes, se representaron los *modos* del sistema tonal aparte para no intervenir las fuentes primarias (véase anexo 3, pp. 63-64). Igualmente, en las transcripciones de la autora de esta tesis se grafican e identifican las distintas escalas o *modos,* salvo en los casos que resultan gamas cuyos esquemas no han sido clasificados en la teoría musical. Se reitera que el musicólogo sostiene que el cancionero pentatónico incluye escalas heptatónicas, pero no las graficó ni especificó la configuración de las mismas, es decir la relación entre los intervalos (Vega, 1944, 1952).

Los datos detallados a continuación se presentan en el anexo 3, que contiene las partituras elaboradas por Vega —T.D. y FPM— y las que hizo la autora de este escrito tomando como referencia los mismos registros fonográficos pautados por aquel. Para una comprensión más efectiva de los resultados de los análisis, los datos examinados se

presentan en tablas que resumen lo expuesto en cada uno de los apartados desarrollados en este capítulo (véanse las tablas 2, 3 y 4 en el anexo 3, pp. 29-34).

5.2. Análisis de las melodías registradas por "toma directa"

Primero se describen las características del sistema rítmico de las melodías registradas por "toma directa"[98] y posteriormente se indican las particularidades del sistema tonal.

De las nueve melodías, ocho se componen en pie binario y una en pie ternario. Esta última, identificada como "La rueda", consiste en un breve motivo dispuesto en tres frases. En seis ejemplos se combinan frases perfectas con frases imperfectas, que dan por resultado un fraseo irregular. Otras tres melodías tienen un fraseo regular porque se componen solamente con la fórmula de la *frase primera*, expresada con la métrica $\frac{2}{8}$ (véanse las partituras que dicen T.D. en el anexo 3, pp. 37-44).

De las seis pautaciones que están completas, hay cuatro melodías monotemáticas y una bitemática. Solamente la T.D. 1153 se compone de tres breves períodos con temas rítmico-melódicos diferenciados.

En este conjunto de piezas musicales, el número de frases que componen un período oscila entre tres y ocho unidades. Asimismo, basta observar la T.D. 1157, que se compone por un semiperíodo de siete frases rítmicas y otro de ocho. Una doble barra indica dónde termina el primero y empieza el segundo. En la pautación T.D. 4494[99] pareciera que en la primera frase se combinan células rítmicas de pie ternario y binario, aunque el ritmo y las alturas son imprecisos. En el segundo compás, Vega tachó parte de la última figura, y en consecuencia no se sabe si quiso escribir dos corcheas o una corchea y una negra; aparte de esto, no indicó la métrica que ayudaría a resolver el dilema. Lo llamativo de esta ejecución es que podría tener un principio de generación de forma diferente del resto, y quizás por eso no la transcribió en una Ficha de Pautación como hizo con el resto de las melodías.

[98] Vega utilizó las variantes *T.D.* y *t.d.* indistintamente. Se reitera que estas piezas musicales se pautaron *in situ*, pero no fueron grabadas.

[99] La T.D. 4494 es la única melodía registrada en el CPM 49. El trazo está borroso porque el original está escrito con lápiz y el papel está oscurecido.

El resumen de este análisis muestra el predominio de las formas medidas de pie binario asociadas a la pentatonía. La mayoría de las piezas se enmarcan en el modo pentatónico B o funcionan como una pentatonía extendida —en el carnaval T.D. 20 y los carnavalitos T.D. 1131, 1145, 1148, 1157— (véanse los *modos* del sistema tonal en el anexo 3, pp. 63-64). Por último, la melodía de la T.D. 21 se compone de cinco grados, pero le falta el sonido (do) agudo para que coincida con este modo. Las T.D. 1146 y 1153 corresponden al mismo carnavalito —"Quisiera ser picaflor"—, cuya melodía coincide con el modo dórico[100](véase la tabla 2, "Síntesis de los resultados de los análisis de las T.D.", en el anexo 3, p. 29). En ocho de los nueve ejemplos anotados por "toma directa" hay una correspondencia entre las frases de pie binario y la pentatonía, y en seis ejemplos, la melodía desciende hacia la tónica[101].

Se subraya que Vega era consciente de que una adecuada expresión de los pensamientos musicales requiere la unión de dos, cuatro o más breves frases, que funcionan como propuesta y respuesta. Entonces, excepcionalmente, en la T.D. 1113, reunió dos frases rítmicas —el equivalente a dos incisos— en cada pentagrama, así como en la FPM 45 escribió *frases musicales* que comprenden tres incisos (véanse estas partituras en el anexo 3, pp. 39 y 52). El musicólogo planteó que en el sistema rítmico de los incas, las ideas musicales —las frases rítmicas— juegan por pares, es decir que una propone y otra responde; y remarcó que esta forma de composición era universal y característica del gran ciclo mensural (Vega, 1944: 136-138). Sin embargo, hay excepciones, porque en algunos ejemplos no se evidencia dicha simetría.

En relación con la T.D. 4494, se aclara que tratándose de una *performance* musical ejecutada en función de danzas en rueda, es probable que esta melodía se haya ejecutado con erkencho o con canto con caja. También se pudo haber interpretado con quena o flautas típicas de la región, porque Vega nombra estos instrumentos en el contexto de una ceremonia documentada en Pumahuasi[102]. En esta descripción de lo observado, relata que hombres y mujeres forman una rueda alrededor del agujero donde se entierran las ofrendas a la Pachamama, y saltan cantando al compás de la caja, la quena, y el "asta" (véase el texto completo de la FCV 575, en anexo 2, p. 11).

[100] En estos ejemplos aparece el VII° ascendido funcionando como nota de paso o bordadura.

[101] Hace referencia al primer grado de la escala musical, que es la nota que define la tonalidad.

[102] Esta localidad se ubica a 22 km de La Quiaca, en la Puna jujeña.

El repertorio de erkencho se compone con células de dos o tres alturas, que tienen microvariaciones rítmico-melódicas y siguen una pulsación. Las células se repiten y se alternan formando "ciclos" que se hilvanan por un lapso de tiempo indeterminado, es decir que el principio de generación de forma no se estructura en frases y períodos. La improvisación es típica de estas expresiones y se pueden combinar células de pies binarios y ternarios (Cámara de Landa, 1995, 2006).

La mayoría de las piezas musicales registradas por T.D. se cantaron. Respecto del "modo de externación", Vega no incluyó información que permita decir algo más sobre el estilo de ejecución; por ejemplo, en la T.D. 1131 dice que fue interpretada por una orquesta, pero no especificó qué instrumentos la integraban ni describió los detalles del arreglo musical; por lo tanto, no se sabe qué instrumento habría ejecutado esta melodía. En otras partituras indicó que se cantaban en "coro" y "en comparsa", pero no describió si en la ejecución se alternaban solistas y conjunto o si el canto era polifónico; solo anotó una voz. Por otra parte, se observa que se omitieron las líneas divisorias de compás en dos pautaciones y faltan las indicaciones de métrica[103] en seis ejemplos: las T.D. 20, 1145, 1146, 1148, 1153 y 1157.

5.3. Análisis de melodías registradas en las Fichas de Pautaciones Musicales

Las melodías que Carlos Vega pautó tomando como base los registros fonográficos[104] son quince y se ubican a continuación de la T. D. (en el anexo 3, pp. 47-61). Los datos detallados a continuación se resumen en la tabla 3, "Síntesis de los resultados del análisis de las Pautaciones Musicales de Vega" (véase anexo 3, p. 30).

En estas unidades de análisis predominan las frases de pie binario —presentes en catorce ejemplos— y nueve melodías son pentatónicas. Solo un ejemplo, la FPM 69, se estructura en pie ternario con la forma de frase quinta (3/8).

[103] La T.D. 4492 es una copia de la transcripción original de la melodía 1145 registrada en el CPM 49. En este documento fue escrita con el símbolo $\frac{2}{8}$. En la T.D. 20 se omitieron las indicaciones métricas tanto en el segundo pentagrama —donde debería figurar $\frac{2+4}{8}$— como en las últimas tres frases, donde se omitió el signo $\frac{4}{8}$.

[104] Se advierte que la melodía que en la FPM lleva el número 4308 corresponde al RF 2718, que fuera grabado al informante Bernardino Vera. La discrepancia demuestra que el número de catalogación del RF no coincide con el número de la Ficha de Pautación del mismo archivo (ACINM); no obstante, se ha corroborado la correspondencia de los datos.

En seis piezas musicales los fraseos son irregulares, por la combinación de frases perfectas con frases imperfectas, y el resto no pueden evaluarse porque están incompletas o tienen principios morfológicos ajenos a la fraseología.

Trece melodías se componen de un solo tema y las otras dos son bitemáticas. Las FPM 34, 68 y 71 presentan un tema variado del tipo a-a' (véase en anexo 3, pp.70, 82 y 86). Por ejemplo, la FPM 20 Se compone por un período de cinco frases rítmicas en el que se pueden diferenciar un semiperíodo y un motivo llamado "mote". Tal como está escrito, alguien podría interpretar que son dos breves "temas" independientes; además, como no está la poesía de este carnaval, no se sabe de qué manera funciona esta estructura.

Las melodías de las FPM 69 y 70 tienen una factura distinta del resto, se componen de un breve período que se repiten un número indefinido de veces. La primera se compone por tres frases rítmicas y la otra se forma por dos frases, que se reiteran con variaciones rítmico-melódicas. Estas composiciones tienen la apariencia de ser las formas del estrato etnográfico o "amétrico" señaladas por el autor cuando caracterizara el cancionero pentatónico (cf. Vega 1944: 152).

En este conjunto de melodías predomina la pentatonía. Siete ejemplos se estructuran con el modo pentatónico B y otros dos coinciden con el modo dórico. Además, en diez ejemplos los diseños melódicos finalizan con un movimiento descendente[105] hacia la tónica. Hay tres casos excepcionales: la FPM 69, que es una melodía tetrafónica; la FPM 71, que está en modo de fa mayor —escala diatónica—, y la melodía trifónica[106] registrada en la FPM 4308. Por último, la melodía de la FPM 37 no coincide con ninguno de los modos del cancionero pentatónico[107]; y la melodía 70 plantea ambigüedad, porque Vega solo escribió la voz superior y los sonidos que la componen parecen formar un modo dórico incompleto, ya que faltan los sonidos re y mi. Como la pieza se ejecutó en acordeón, estas notas podrían estar en la voz inferior, aunque en la grabación no se escuchan claramente.

[105] La melodía de la FPM 71 desciende a la subtónica antes de concluir en la tónica. En la FPM 4308, el motivo melódico final se mantiene en la tónica. La melodía de la FPM 37 es excepcional, porque en la cadencia del primer semiperíodo la dirección es descendente, pero en la cadencia final es ascendente.

[106] La trifonía se compone por tres sonidos de configuración interválica variable; en cambio, la tritonía se compone por sonidos a distancia de 3ra mayor y 5ta justa.

[107] Las melodías de las FPM 37 y 42 son similares. En esta última Vega hizo observaciones acerca de las dudas que planea su análisis, ya que los sonidos no parecen ajustarse a las escalas conocidas.

Para reconocer el modo o escala, se debe tener en cuenta que aun cuando Vega hubiera pautado una sola voz, se debe considerar la voz inferior, que marcha a distancia de 3ra de la melodía escrita en forma paralela; por ejemplo, en las ejecuciones en acordeón o cuando cantan a dúo. Se hace este comentario porque casi la mitad de las melodías de este grupo fueron ejecutadas en acordeón (véase la tabla 1, "Síntesis del corpus de pautaciones musicales y grabaciones documentales", en el anexo 3, p. 27). Antes de avanzar, se aclara que en general Vega no transcribió la letra cantada, salvo en las T.D. 48 y 4308.

De este análisis se desprende que los períodos se componen por un número de frases rítmicas que oscila entre tres y diez unidades. En la mitad de los casos —siete ejemplos— los períodos se forman por seis u ocho frases, como Vega planteó, pero otras melodías se componen por un número impar de frases. Es decir que, si bien Vega enfatiza que en el cancionero pentatónico la formación de los períodos "obedece a estrictas normas de simetría", evidentemente, no siempre se forman por cuatro, seis u ocho frases rítmicas.

5.4. Análisis de las transcripciones de los registros fonográficos

Los treinta y un ejemplos recogidos en Jujuy fueron transcriptos por la autora de esta tesis (véase en anexo 3, las partituras que dicen RF y llevan las iniciales NS, pp. 67 a 113). En la mayoría de los casos, se aplicó la escritura fraseológica propuesta por Vega, excepto en los RF 20 y 2647, donde se consideró conveniente emplear otra disposición. También las introducciones se escriben de la manera tradicional para visualizar más fácilmente la secuencia de acordes. Los datos concernientes a los sistemas u órdenes rítmico y tonal y a la macroestructura se resumen en la tabla 4 (véase el anexo 3, pp. 32-34); y en el mismo anexo también se transcriben los textos poéticos (p. 115 y ss.).

A continuación se detallan los casos que son útiles para explicar los problemas encontrados. Por ejemplo, como la métrica, el fraseo y la conformación de los períodos varían de acuerdo con la manera de entender las breves ideas musicales, se hicieron tres versiones del RF 20 (véanse las partituras del RF 20 en la que se transcribe la melodía de distintas maneras, en anexo 3, 67-69). En la versión 1, se escribe la melodía en forma

de frases musicales, separadas con cesuras de acuerdo con las respiraciones más notorias del canto. Así se distinguen dos semiperíodos de diez compases cada uno. Se advierte que con esta disposición fraseológica las once *frases rítmicas* resultantes son de distinta medida, aunque visualmente el fraseo parece regular. En la segunda versión (RF 20 2a), las frases se disponen de otra forma y los semiperíodos se componen de la misma cantidad de frases. En cambio, en la versión 2b, resultan trece frases rítmicas distribuidas en cuatro semiperíodos. En este caso, las frases son representadas de acuerdo con las respiraciones del canto y las anacrusas se ubican donde corresponden, pero resulta que las frases no se ajustan a las formas de frase establecidas por Vega. He aquí el problema de las anacrusas, que han señalado otros investigadores (Ruiz, 1985; Cámara de Landa, 2015). Si las anacrusas internas se ubican al comenzar las frases rítmicas, en coincidencia con el texto cantado o con las respiraciones, dan por resultado organizaciones rítmicas que no se condicen con las fórmulas de frase estipuladas.

En el RF 34, la melodía comienza con células rítmicas en pie ternario y continúa en pie binario. Este motivo introductorio aparentemente es una improvisación y debido a que el audio está dañado, no se puede identificar con precisión la métrica de este fragmento. No obstante, un oyente occidental que ha internalizado en su escucha una métrica regular juzgaría que esta ejecución presenta "imprecisiones" y desajustes de ritmo y métrica. Igualmente, en el carnavalito RF 2718, se puede ver la forma de onda en el dominio del tiempo, que evidencia que la duración de los pulsos[108] no es exacta. Lo que se quiere resaltar es que el concepto de métrica establecido en la esfera académica se generó asociado al metrónomo, pero los músicos que Vega grabó en la Puna jujeña en 1931 y 1932 seguramente no fundaban sus prácticas en esta lógica. También en los RF 37 y 40 la duración de algunos sonidos es menor de la que correspondería a las figuras del compás indicado, y se indicó esa "imprecisión" con una *x* debajo de algunas notas (véase en anexo 3, p. 73).

Al comparar la FPM 69 de Vega con la transcripción del RF 69, surge una notoria discrepancia, porque en su versión la melodía fue escrita en pie ternario y en la nuestra, se la representó con frases de pie binario. Además, en algunos pasajes se escuchan dos voces en el acordeón. Por este motivo, en el RF 69, el *modo* tiene cinco grados; aunque como tiene un semitono, no concuerda con la pentatonía.

[108] Esta imagen se hizo con el programa *Transcribe* 8.2.1 para Macintosh.

Algo para subrayar con respeto a la macroestructura es que la mayoría de las piezas tienen un solo tema melódico, que puede estar compuesto por un período o por dos semiperíodos. Los "carnavalcitos" RF 20 y RF 2734 se componen de dos períodos y en este último ejemplo, los períodos tienen temas rítmico-melódicos diferentes; en cambio, en el RF 20 se repone el mismo tema variado.

El "carnavalcito" titulado "Cholita traidora" fue grabado en dos versiones, una ejecutada en banda de siku (el RF 2683) y otra interpretada en canto con bombo (RF 2684). En este caso se hallan diferencias en cuanto a la secuencia de las frases; y a pesar de que la primera versión fue dirigida por Bernardino Vera, quien a la vez ejecutó la segunda versión como solista, ambos ejemplos se estructuran de manera diferente. El RF 2683 se compone de período que abarca nueve frases rítmicas; en cambio, el RF 2684 se compone por un período de 8 frases, de las cuales se repiten las dos primeras. La interpretación ejecutada en banda de siku termina el período con una fórmula conclusiva en el compás caudal. La otra versión difiere en este elemento.

Los dos registros del carnavalito "Me ha cautivado" (RF 2845 y 2846) están inconclusos. En el primero, la grabación se interrumpe porque la letra cantada por el público invitado no se condice con lo que cantan los solistas. Las variantes melódicas y del texto literario se prestan a la confusión. En el segundo intento cantan los músicos solos (véanse las transcripciones en el anexo 3, pp. 109-111).

Por último, el carnavalito "Quisiera ser picaflor" —pautado por Vega en la T.D. 1153 y por la autora de esta tesis en el RF 2847— se compone de tres períodos que tienen temas rítmico-melódicos diferenciados. Otro ejemplo multitemático es el RF 2721.

Del total de ejemplos grabados—treinta y uno—, veintinueve melodías se componen en pie binario y prevalecen las cuatro fórmulas de frases que Vega remarcó: las dos correspondientes a las *frases perfectas* y las dos que expresan las *frases imperfectas*:

$$\frac{2}{8}\ \frac{4}{8}\quad \frac{4+2}{8}\ \frac{2+4}{8}$$

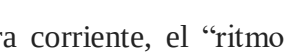
En la gran mayoría de las melodías de carnaval, carnavalcito y carnavalito se componen con frases de pie binario y son pentatónicas. En general, las piezas son monotemáticas. Unos pocos ejemplos se componen de dos temas, y las que tienen tres

temas melódicos diferenciados son excepcionales —los carnavalitos RF 2847 y RF 2721, identificados como "Quisiera ser picaflor" y "Hasta otro día", respectivamente—.

En relación con el orden tonal, se llega a la conclusión de que la mitad de las piezas musicales—quince ejemplos—son pentatónicas. Once melodías concuerdan con el modo pentatónico B y las otras cuatro funcionan como una pentatonía extendida[109]. La nota final (*finalis*) recae en la fundamental en la mayoría de las piezas y se concluye que en varios casos las melodías finalizan descendiendo hacia la tónica o la tercera del acorde de fundamental.

Entre las melodías que no son pentatónicas y tienen una serie de alturas que dan por resultado escalas "no clasificadas", se halla la melodía 20[110]. Asimismo, la melodía del RF 40, ejecutada con anata, se compone por ocho sonidos que forman una escala que no coincide con ninguna de las gamas conocidas[111]. Los ejemplos excepcionales son tres: dos en modo mayor —la escala diatónica mayor europea—, y un tercero que es tritónico (véanse los RF 46, 71, 2718, en el anexo 3).

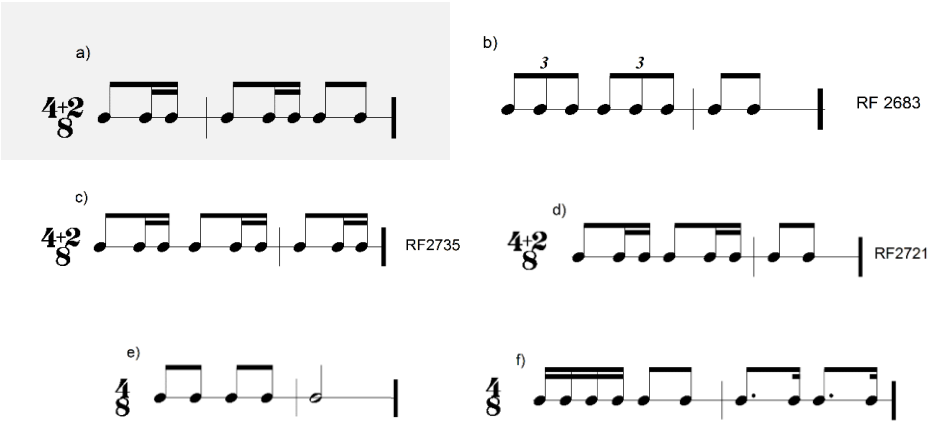
Algunas escalas pueden interpretarse de dos maneras; por ejemplo, en el carnavalito RF 2644 se puede pensar que la escala es una pentatonía extendida o una escala de seis sonidos, semejante al modo eólico incompleto. La melodía del carnavalito RF 2842 resulta indefinida, porque la serie de sonidos puede interpretarse como si fuera un modo eólico o como una escala menor armónica (véanse las transcripciones de los RF 2644 y RF 2842, en el anexo 3, pp. 91 y 104).

Para decirlo de la manera corriente, el "ritmo de carnavalito" es:  . Las células predominantes se forman con variación y subdivisión del pie binario:

[109] Hay coincidencia entre la transcripción de la autora y la de Vega en la representación musical de estos aspectos.

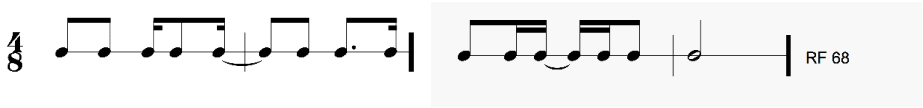
[110] Tanto los esposos D'Harcourt (1925) como Vega (1944) y Aretz (1952) las llaman "escalas mestizas".

[111] Esta melodía podría ser improvisada. Vega la transcribió como una pentatonía.



Ejemplo 10. Células rítmicas predominantes.

También son usuales las células con síncopa y tresillo; por ejemplo, las melodías de los RF 45 y RF 72 presentan esta característica. Aparecen con frecuencia los patrones rítmicos que predominan en el RF 68:



Ejemplo 11. Células rítmicas con síncopa.

No tendría sentido profundizar en la cuantificación de las células rítmicas de cada especie o género. Tampoco se profundiza en las síncopas, porque la misma definición teórica está sujeta a la idea de tiempos fuertes y débiles y de compás, pero estas nociones se contradicen con el concepto de pie rítmico. Además, para profundizar el análisis de la microestructura, se debería preguntar a los *performers* si ellos entienden la síncopa en el mismo sentido que los académicos le asignan, pero debido a que han pasado setenta u ochenta años desde el momento que Vega recogió estos ejemplos, no es posible interrogar a los actores. No obstante, es sabido que las acentuaciones y ciertos patrones rítmicos generalmente están vinculados al movimiento o a la danza, y una indagación en ese sentido podría revelar los sentidos ocultos que Vega no pudo o no quiso desentrañar[112].

En relación con el sistema plurisonántico o de acompañamiento, se informa que veinte piezas son instrumentales, de las cuales siete se ejecutaron en acordeón y ocho se

[112] Henry Stobart y Ian Cross (2000) refieren que la anacrusis en el huayno del norte de Potosí es percibida de diferentes maneras por los *outsiders* y los *insiders*.

cantaron con acompañamiento de guitarra. También hay dos ejemplos de canto con caja y de canto solista[113]. En las piezas ejecutadas con instrumentos como la guitarra y el acordeón, se incluye el cifrado para dar cuenta mínimamente del ritmo armónico. Se anotaron los acordes en algunas piezas para mostrar que el canto se despliega en un contexto modal y que la armonía suele mezclar enlaces propios de la tonalidad —como V Im— con el VII (acorde mayor) que no tienen una nota funcionando como "sensible".

5.5. Síntesis del análisis y reflexión

En un sentido general, el conjunto de ejemplos musicales analizados presentan las características del cancionero pentatónico. Los seis carnavalitos comprendidos entre los números RF 2842 y 2847 son los que tienen mayor definición tanto en el nivel macroestructural —períodos y secciones— como en la microestructura, porque se pueden diferenciar las frases rítmicas fácilmente y el ritmo tiene una distribución proporcional dentro de los compases. Estos parecen ser prototipos de lo que Vega definió como el carnavalito moderno del ámbito criollo, que tenía funciones artísticas y recreativas y se bailaba con variadas figuras coreográficas. Por otra parte, el que tiene un comportamiento melódico y fraseológico diferente es el carnaval RF 2647, que podría tratarse de una melodía identificada con los grupos "selváticos", por ejemplo los chané. Otros ejemplos que tienen una factura menos común son los carnavales de los RF 34 y RF 37, cuyas introducciones tienen la apariencia de ser improvisaciones. En cuanto a la macroestructura, se advierte que Vega no anotó las introducciones y aparentemente no las tuvo en cuenta en la caracterización de las formas compositivas.

Dado que los trabajos consultados no aportaron referencias sobre el "carnavalcito" ni sobre las gamas heptatónicas de la pentatonía andina, se considera que este análisis aporta información novedosa. Si bien en esta investigación no se propuso evaluar el perfil melódico, se infiere que el modo eólico y el dórico son al menos dos escalas características de este cancionero. En relación con el sistema tonal, se aclara que como Vega colocó la armadura de clave de las tonalidades de re menor y de fa mayor en todas sus pautaciones, el lector desprevenido puede hacer una interpretación errónea de algunos ejemplos cuyos *modos* no se corresponden con esta indicación. En otras

[113] Once piezas son especies lírico-musicales, y no se adjunta la letra del RF 2718, interpretada en canto y bombo, porque es ininteligible, dado que se grabó en un espacio abierto.

pautaciones también se detectan incongruencias entre las indicaciones métricas y las disposiciones fraseológicas anotadas[114].

En la evaluación general, se concluye que las formas de frases son las que Vega definió para el sistema rítmico de la pentatonía andina, caracterizada por el uso exclusivo del pie binario y las frases que no superan la dipodia por compás. En general, los ejemplos analizados se ajustan a esta regla. Sin embargo, en la T.D. 1153, Vega y Eisenstein anotaron ritmos equivalentes a tres pies binarios en el compás capital de la frase ubicada en el sexto pentagrama (véase anexo 3, p. 43). En la versión de misma ejecución esa idea se dispone en dos frases rítmicas (véase, en el RF 2847 el período 2, p. 113). De esta manera se respetan las acentuaciones del texto cantado y la métrica concuerda con el fraseo general. Se concluye que en la mayoría de los casos Vega "acomodó" la cantidad de frases a las estructuras definidas *a priori*, es decir que las escribió de manera arbitraria e hizo una síntesis de la forma compositiva, ya que ningún ejemplo escrito contiene la cantidad de frases y de períodos ejecutados en cada pieza musical grabada. Al comparar las pautaciones de Vega con las transcripciones identificadas como RF, surgen diferencias significativas en cuanto al ritmo, la métrica y los diseños melódicos. Inclusive, en algunos casos la cantidad de notas que componen las melodías grabadas dan por resultado una escala diferente de la que se deduce de sus pautaciones; por lo tanto, en las tablas de síntesis de los resultados de los análisis aparecen diferencias respecto de la misma grabación. Por ejemplo, en la grabación del carnaval 58, la pieza entera se repite seis veces, pero su versión no coincide con ninguna de ellas (véase RF 58, anexo 3, p. 54).

Otro ejemplo de esto se detecta en las tres FPM 40, 64 y 70 (anexo 3, pp. 50, 55 y 61, respectivamente), en las cuales Vega escribió las melodías usando exclusivamente la *frase primera*: 2/8; sin embargo, en las pautaciones de los RF estas misma piezas se representan con las fórmulas de frases perfectas e imperfectas. Esto muestra que en el acto de "intuir" las frases —su palabra— los transcriptores interpretan de distinta manera la segmentación de la cadena sintagmática. De acuerdo con lo explicado, es cuestionable la idea de que el sistema rítmico es más estable para hacer un estudio científico que la "cambiante minucia de las altitudes" del sistema tonal (cf. Vega, 1941:

[114] En el séptimo sistema de la FPM 58, la indicación métrica no coincide con la frase imperfecta; se debería haber escrito $\frac{4+2}{8}$. Igualmente, en la FPM 4308 indicó $\frac{4+2}{8}$, pero escribió dos frases que deberían indicarse con la métrica $\frac{2}{8}$. En la FPM 68 tambien se omitió la indicación $\frac{2}{8}$ en más de un caso.

30). Por una parte, como Vega estaba convencido de que ese sistema le permitía operar sobre "las relaciones numéricas constantes de sus valores", en el subtítulo de esta tesis se emplea "constantes" rítmicas, métricas y fraseológicas en ese sentido. Por otra parte, las tres versiones del RF 20 indican que no hay una única manera de interpretar las frases; por ejemplo, en la versión RF 20 2b, las tomas de aire no coinciden con la frase musical. En este tipo de repertorio no se puede asegurar que el ejecutante hace las respiraciones de acuerdo con las frases musicales, ya que esta expectativa es propia de las prácticas académicas y de la experiencia musical institucionalizada, por decirlo de alguna manera. En la misma línea de pensamiento, se recuerda que los analistas y oyentes occidentales en general han naturalizado una idea de métrica basada en sonidos de duraciones proporcionales, concepto que no es universal. Nada asegura que las nociones de métrica y de compás tuvieran en estas prácticas el valor que se les asigna en la música académica (Will, 1999; Frigyesi, 2002).

En varios ejemplos, la melodía no mantiene un pulso isócrono. A veces las "imprecisiones" rítmicas y métricas son mínimas y otras veces son más notables; lo cierto es que no se puede confirmar si las provocó el músico involuntaria o intencionalmente. También es posible que lo que es percibido como oscilaciones de tiempo e imprecisiones rítmicas sea consecuencia de las deformaciones de los discos o de defectos de la grabación. Algo similar sucede con la ejecución del RF 37, porque la interpretación no satisface las expectativas de un oyente "occidental" en relación con la falta de precisión en la emisión y la articulación clara de los sonidos en algunos pasajes. Da la sensación de que el intérprete no era suficientemente hábil ejecutando la quena, ya que no logra controlar la afinación de los sonidos agudos y aparentemente hay dudas en la digitación. No obstante, no se puede hacer una apreciación categórica, porque esta ejecución podría tratarse de una improvisación. Nuevamente, la "escucha incorporada" del analista se debe poner en suspenso en estos casos. En suma, se transcribieron los ritmos de la manera más aproximada a los valores estandarizados para no complicar innecesariamente la comparación de los ejemplos examinados.

Respecto de la aplicación de esta propuesta de fraseología, las nociones de pie y de fórmulas de frases son adecuadas para representar el repertorio estudiado, porque abundan las *frases imperfectas*, que no pueden expresarse convenientemente con los conceptos de la teoría convencional. Por otra parte, Vega anotó las ligaduras de expresión, los acentos y *staccato* en unos pocos casos, por ejemplo en las FPM 20, 64 y

68, aunque no omitió los componentes performativos, sonoros y expresivos. En las transcripciones de los RF se siguió la misma lógica. Se plantea el interrogante acerca de las acentuaciones en las melodías interpretadas en el acordeón, ya que no se puede saber si derivan de la técnica empleada por el informante o cumplen una función expresiva o estructural en el género. Parecería que las acentuaciones son un recurso expresivo de alguna pieza musical particular o podrían ser consecuencia de la técnica de ejecución del instrumento, por ejemplo al repetir notas en el acordeón a botones, pero no se puede afirmar que sean un componente propio de los géneros examinados.

Considerando que en el repertorio para erkencho el timbre cumple una función estructural (Cámara de Landa, 1995), más allá de los aspectos examinados, se debe tener en cuenta que ni este ni otro tipo de análisis formal es suficiente para hacer una exhaustiva tipificación de los géneros; sobre todo, porque se deben contextualizar las prácticas de *performance*, pero además, el concepto de género en sí mismo no es efectivo como categoría clasificatoria (Bauman y Briggs, 1996). Otra reflexión que surge de esta investigación es que en la definición de las "formas matrices" —los pies rítmicos y sus fórmulas de frase— Vega consideró solamente células compuestas por sonidos y no tuvo en cuenta los silencios como elemento estructural (Vega, 1941: 53).

En las transcripciones señaladas como RF se incluyen las introducciones y se muestra que varios ejemplos comienzan con la secuencia de acordes sobre los grados: VII III V Im. Debido a que no hay posibilidad de interactuar con los protagonistas de las grabaciones, resulta imposible profundizar en los componentes que podrían constituir los rasgos del estilo de ejecución o del género musical. Significativamente, los seis carnavalitos que tienen este tipo de introducción fueron ejecutados por los mismos músicos en la recolección del Viaje 41.

Retomando los antecedentes sobre este repertorio, se concluye que no debería considerar que los datos recabados evidencian las formas de composición del "auténtico" carnaval y carnavalito, como Vega pretendía, pero se puede decir que esta investigación rompe la inercia conceptual con respeto a que el carnavalito se caracteriza por el "ritmo binario" o se conforman por "compases de dos tiempos" (cf. Aretz, 1952; Goyena, 1999: 207). Además, Goyena expresa que estas especies "formalmente se integran con tres o cuatro frases breves que se reiteran", porque posiblemente tomó como referencia las versiones esquemáticas pautadas por Vega, pero, como se puede comprobar, el carnaval y el carnavalito presentan variantes formales que exigen análisis

particularizados, ya que el carnavalito del RF 2718, en pie ternario, difiere considerablemente en su forma compositiva de todos los demás carnavalitos examinados.

Respecto de las relaciones entre las métricas de las coplas y las métricas de la música, simplemente se señala que en los RF 2843, 2844 y 2684, la métrica combina versos heptasílabos u octosílabos con pentasílabos. Por la métrica, podría parecer que se trata de coplas populares, pero en estos casos no hay una rima estable en los versos pares, como sucede en la copla[115]. Asimismo, la poesía del RF 2650 es rara tanto en la composición de la estrofa como en la versificación, que no responde a ninguna fórmula en el marco de las configuraciones de estrofas poéticas en castellano. Las coplas del RF 2842, en cambio, sí tienen versos octosílabos y rima estable[116]. En algunos casos, las coplas se combinan con refranes o motes y, excepcionalmente, se intercala un estribillo. Son igualmente diversos el carácter, el tiempo musical y las temáticas de la poesía.

Finalmente, la etnomusicología y la musicología reclaman una mirada transcultural que ponga en diálogo las lógicas de pensamiento y las orientaciones estéticas de los "analistas" con las de los cultores de las prácticas de *performance*; se remarca que no deberían evaluarse las *performances* musicales tomando como referencia la exigüidad de elementos temáticos o la aparente simplicidad de las melodías, porque no es apropiado aplicar criterios generados en el seno de la cultura musical académica europea para evaluar "La rueda" (T.D. 4.494) o el carnaval del RF 69; estas expresiones han de valorarse por las funciones que cumplen en su contexto de uso y no por la complejidad rítmica o por el virtuosismo instrumental. Es evidente que la reiteración de un motivo rítmico-melódico conciso da por resultado una sensación de circularidad que tendría relación directa con el efecto que produce en los participantes el baile en rueda durante horas, sumado a otros componentes como podrían ser la hiperventilación y el consumo de alcohol.

[115] Al respecto, se consultó al especialista en literatura Mag. Diego Carballar, quien luego de analizar los textos del repertorio transcripto confirmó que la mayoría de las estructuras no se enmarcan dentro de las clasificaciones conocidas para las coplas, en comunicación personal del 2 de marzo 2016. En un trabajo anterior se trataron la relaciones entre las acentuaciones de la poesía y las de la música, pero como en esta investigación no se han planteado objetivos sobre la relación entre música y poesía, se hace esta salvedad (Sánchez, 2014). Se aclara que Vega llama *estribillos* a elementos que no funcionan como tales, es decir que no emplea una terminología precisa para referirse a las formas literarias; además, no aclara que varios ejemplos no se estructuran como la copla, aunque popularmente se las llame *coplas*.

Para dar un ejemplo de una valoración desde una perspectiva *emic*, se recuerda que en repertorio de erkencho, el sonido emitido con "vibrato" tiene un valor estructural. Igualmente, es preciso distinguir la función estructural de la intención del ejecutante en el análisis o en una grabación, es decir que se deben diferenciar las alturas que resultan de las dificultades técnicas del ejecutante, que no cumplen función estructural primaria o secundaria. También menciona que el elemento sorpresivo, típico de la música de tradición oral improvisada, no ha de considerarse como un elemento técnico-morfogénico (Cámara de Landa, 1995). Con esto se quiere resaltar que las melodías que tienen escaso desarrollo temático se deben evaluar con las herramientas adecuadas. Por esta razón, se cuestionan las valoraciones que Vega hizo, ya que juzga a estas expresiones como "amensurales" o "amorfas" y monótonas, porque no se ajustaban a sus preconceptos que actuaban como filtros cognitivos.

Capítulo 6. El análisis de los textos etnográficos. Las *performances* musicales en el contexto de las entrevistas

6.1. El proceso de entextualización

En este capítulo se profundizan los conceptos expuestos en el capítulo 4 y se analizan nuevos ejemplos de *performances* musicales grabadas en el marco de las entrevistas, con el objetivo de mostrar cómo a la luz de la contextualización de las prácticas de *performances* se reconsideran los datos que surgen del análisis desarrollado en el capítulo 5.

El enfoque del arte verbal como *performance* desplazó el eje del contenido formal y simbólico de los textos hacia la dimensión comunicativa de los eventos y los estudios desarrollados posteriormente, dejaron de pensar en texto y contexto para centrar la atención en la contextualización y en los procesos de generación de textualidad. En este sentido, es relevante hacer foco en la interacción entre los ejecutantes —los músicos y la audiencia— para una mejor comprensión de lo que sucedió una vez que las ejecuciones fueron recontextualizadas[117].

Desde el principio se ha planteado que las *performances* musicales cambiaron de forma y función porque se adaptaron a los objetivos científico del proyecto de Vega, que era la creación de colecciones destinadas a incrementar el patrimonio del Museo de Historia Natural primero, y del Instituto de Musicología después. En el capítulo 3 se puso de manifiesto que las ejecuciones se modelaron[118] de acuerdo con las posibilidades que ofrecía la tecnología y con las estrategias aplicadas en el registro escrito de la música.

En esta exposición se profundiza en las funciones que cumplen las *performances* según las situaciones sociales y se hace énfasis en los efectos que se espera que las ejecuciones provoquen en la audiencia. Entonces, se parte de la idea de que los

[117] Se especificaron las características de los grabadores y las estrategias utilizadas por Vega para explicar de qué manera y en qué aspectos las mediaciones incidieron en la forma y la función de las *performances* musicales grabadas y pautadas.

[118] En los estudios de arte verbal se emplea el vocablo *shape*, que significa "modelar", crear o componer, organizar las *performances.*

propósitos u objetivos de las *performances* se vinculan a las funciones, y que el *marco* es la adaptación metacomunicativa del texto recontextualizado.

El cambio que incentivaron Richard Bauman y Charles Briggs (1990) al proponer una profundización del concepto de descentramiento y recontextualización, básicamente consiste en dejar de pensar en el producto para pensar en el proceso. Bauman y Briggs sostienen que el problema con los estudios basados en el contexto es que son falsamente inclusivos, porque no hay forma de saber cómo funciona la gran cantidad de factores que operan en él. También remarcan que se iguala falsamente la descripción del contexto a una descripción objetiva de los alrededores. Así, se piensa el contexto como "telón de fondo" o como un escenario en el que transcurre la acción, pero lo que interesa es la agencia de los actores y sus posiciones de poder en la vida social.

El hecho de hacer foco en la contextualización "involucra un proceso activo de negociación en donde los participantes examinan reflexivamente el discurso mientras emerge" (Bauman y Briggs, 1990: 69)[119]. Precisamente, como etnógrafos de la *performance* estos autores piensan el pasaje del contexto a la contextualización y del texto a la entextualización. Este cambio de perspectiva ha hecho reevaluar el rol de la audiencia o público y cómo se interpretan los patrones de significado y de estructura entre los actores[120]. Hicieron hincapié en la manera como se insertaban las disputas de poder y las ideologías en pugna en el proceso de creación de textos.

Es importante tener en cuenta que los estudios del arte verbal cuestionan la idea de que las *performance*s sean inseparables de su contexto de uso y permiten pensar qué hace a un discurso susceptible de ser descentrado, a pesar de esas fuerzas que lo anclan. Definen la entextualización como el proceso de hacer un texto extractable fuera de su situación interaccional. También se define entextualización como la capacidad del discurso de volverse un objeto en sí mismo y de ser extraído de su contexto de producción, es decir, descontextualizado y recontextualizado en otro ámbito. En este proceso, las dimensiones modificadas pueden ser evaluadas a partir de diferentes elementos, como por ejemplo: el marco, la forma, la función, el anclaje indexical, la traducción y la estructura social emergente.

[119] La traducción es de la autora.

[120] Se recuerda que en este trabajo los términos *actor*, *ejecutante* y *performer* son utilizados como sinónimos.

Entonces, dado que la música convertida en registro sonoro o en partitura constituye una unidad, un texto musical puede ser analizado desde esta perspectiva. En los años ochenta, el etnomusicólogo Gerard Béhague insistió en la aplicación de la perspectiva de la etnografía de la *performance*, e Irma Ruiz (2015) alienta a seguir este camino en las investigaciones actuales.

Para sintetizar los desarrollos disciplinares acontecidos en el transcurso de más de un siglo, simplemente se menciona que el trasfondo de las cuestiones tratadas en el presente trabajo se asienta en las prácticas de la antropología lingüística de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En el artículo académico sobre género, intertextualidad y poder social que se viene citando, Bauman y Briggs (1996) refieren que estos estudios, asociados a la antropología y la etnografía, emergieron en un contexto caracterizado por un extendido interés en la lingüística en todas sus formas y modalidades. De hecho, las definiciones de género fueron fundamentales para la clasificación de la producción lingüística en las investigaciones folklóricas generadas en países europeos y en los Estados Unidos[121]. La presencia o ausencia de géneros particulares en el repertorio de una cultura se vinculaba a la vigencia de teorías universalistas acerca del origen y el desarrollo de la literatura oral.

Con este comentario se pretende remarcar dos cuestiones: por un lado, la perspectiva del *verbal art* ha estado en el centro de los debates de las disciplina nombradas desde mucho tiempo antes (Bauman, 1975); por otro lado, el establecimiento de rubros genéricos refleja la predisposición a presentar la información cultural en "paquetes entextualizados" (Bauman y Briggs, 1996: 79). En otras palabras, la documentación de la producción lingüística se organizó en forma de colecciones de *textos*. Consecuentemente, en los trabajos etnográficos que incluyeron la recolección de música de tradición oral y narrativa oral —mitos, cuentos, leyendas, etcétera— se hizo lo mismo.

[121] En tiempos de Franz Boas, se procuró hacer registros completos de los géneros verbales y de sus "particularidades estilísticas". Estos autores señalan que la utilidad de las categorías genéricas presupone un reconocimiento de que la forma discursiva es un principio ordenador relevante para la organización y distribución de la estructura lingüística.

6.2. La contextualización de las *performances*

Para ejemplificar la discrepancia existente entre los propósitos que las *performances* asumían en las distintas situaciones, es útil el ejemplo de la ejecución del carnavalito descripto por Vega en base a la observación realizada en Tilcara[122]. Esta *performance* musical se desarrolló en el patio de una casa. Un grupo de hombres y mujeres bailaban en ruedas mientras cantaban coplas diferentes al son de las cajas[123]. Del relato de Vega se infiere que los actores conocían la dinámica del evento. Aunque el musicólogo interpretó que esa ejecución era caótica, la actuación colectiva tendría propósitos definidos. Seguramente, Vega desconocía las normas de interacción. En este caso, menciona que los músicos se ubicaban en el centro de las ruedas, pero el dato no es suficiente para pensar en la estructura social emergente en la *performance*, porque no aclara qué roles asumían los músicos ni la manera como se manifestaba la autoridad en esa ejecución[124]. Por ejemplo, Vega no dice que las coplas de carnaval suelen ser interpretadas alternando el canto solista con el canto grupal —"en comparsa"—. También faltan datos concernientes a la "puesta en clave" de la *performance*, ya que es característico del Noroeste argentino el canto de coplas con caja ejecutado en "contrapunto" entre dos o más ejecutantes. Se trata de una competencia en la que los copleros improvisan música y letra y expresan sus discrepancias y sus identificaciones o identidades. El contenido literario y la actuación en sí se desarrollan en base a la interacción que se da entre los ejecutantes y el público. En este juego, se comunican mensajes que sugieren o hacen explícitos los conflictos sociales o, por ejemplo, las normas comunitarias relacionadas con el género sexual (Cámara, 2006: 141-157). Como Vega no relata de qué trataban las coplas ni hace saber qué fuerzas se ponían en juego en esa ejecución, no se entiende el sentido de la escena narrada. Lo que es claro es que las ejecuciones grabadas en el marco de las entrevistas no tenían esta dinámica. Las grabaciones se hicieron en espacios cerrados y relativamente aislados, porque los audios colectados requerían que la línea melódica se escuchara nítidamente y con un

[122] Esta descripción figura en la imagen presentada en relación con los patrones rítmicos de las ruedas en el capítulo 3 (p. 55), y está más completa en el anexo 2, pp. 21-22.

[123] Véase la caja en el anexo 4, p. 128.

[124] En estos eventos comunicativos se ponen en juego tanto los propósitos particulares como las expectativas comunitarias.

volumen aceptable para que pudieran ser transcriptos. Además, las características de los grabadores y los discos utilizados no garantizaban que los audios grabados en espacios abiertos y con participación de público tuvieran la calidad esperada. El carnavalito del RF 2718[125] ejemplifica este problema. Aparentemente, Vega habría intentado capturar el entorno social, pero solo se escucha un bullicio. La letra cantada por un solista de sexo masculino es ininteligible y no se distingue si otras personas cantaban en un segundo plano.

Con respecto a la situación social y a la ocasión, se observa que los Viajes de recolección musical efectuados en los años 1932 y 1945 se hicieron en la época del carnaval; en cambio, el primer Viaje a Jujuy se hizo cuando ya habían pasado los festejos de la mayor fiesta andina. Este dato es relevante porque las *performance*s que se desarrollaban en contextos ceremoniales —en los rituales de ofrenda a la Pachamama o en el marco de las celebraciones del carnaval— incluyen oraciones, música y bailes que tienen sentido religioso o propiciatorio, es decir que la música tenía carácter sagrado. Cámara de Landa señala que las coplas que se cantan en tales ocasiones reflejan "la asociación homeopática entre fertilidad de la tierra y de la pareja humana". Antes de beber y comer se efectúa la *corpachada*[126], se le ofrece el primer sorbo, tabaco y comida a la Pachamama. También se le dedican coplas a la chicha y a la caja, que son los elementos indispensables en la celebración del carnaval (cf. Cámara de Landa, 2006: 32-33).

Los informantes de Vega refieren que celebraban ese ritual "para que no se enoje la Pachamama y no los coma" (véase la FCV 575 en anexo 2, p. 11). Esto es todo lo que se ha encontrado respecto de las significaciones asignadas al carnaval antiguo o a las ruedas por parte de los actores. Después de haber hecho tres viajes a Jujuy, Vega reconoce que estas prácticas tenían significados que él desconocía, aunque menciona que se trataba de vestigios de "antiguos ritos agrarios" que tenían objetivos propiciatorios (Vega, 1952: 117). Lo cierto es que en el contexto originario, el lugar que los participantes ocupan en la rueda se corresponde con un orden social, y todo lo que sucede en la *performance* se vincula a la cosmovisión de los pueblos.

Probablemente, la caja, la anata u otros instrumentos musicales tenían en los rituales del carnaval significaciones especiales para los lugareños. Sin embargo, en sus

[125] Este registro se hizo con un grabador eléctrico en el año 1945.

[126] En la descripción de la *corpachada*, Cámara de Landa hace referencia a la obra de Aretz (1954) sobe las costumbres tradicionales argentinas.

análisis Vega no estableció relaciones entre las pautas culturales y las expresiones sonoras y los instrumentos u objetos sonoros. Dentro de las cuestiones que atañen a la situación, se insiste en que cuando la documentación se hizo fuera del tiempo del carnaval o fuera de la celebración comunitaria, la predisposición de los ejecutantes seguramente era distinta, y esto se reflejó en el carácter de las ejecuciones. En este tipo de prácticas, importan las especificaciones acerca de la ocasión porque el uso de ciertos repertorios y/o sonidos está regulado socialmente. Por ejemplo, el uso del erke o corneta está permitido en invierno y restringido en verano. Según la creencia, si se hace sonar el erke en la época del estío se pierden las cosechas, porque "llama a las heladas" (Vega, 1931, IVCV 1: 12).

Cámara de Landa agrega que en la zona puneña, durante el carnaval, predominan netamente el canto con coplas y la interpretación de huaynos de comparsa, mientras que los quebradeños practican otros repertorios además de este, como las danzas picarescas. Nuevamente, se advierte que los textos de las canciones grabadas no aluden a los desbordes característicos del espíritu "carnavalesco" (véanse los textos poéticos de los registros fonográficos en el anexo 3, pp. 115-124). En relación con las letras, se observa que el contenido de las coplas grabadas trata sobre relaciones amorosas y desengaños, pero no poseen el tono picaresco ni mencionan al personaje central del carnaval humahuaqueño, el diablo carnavalero, que representa los excesos y los comportamientos socialmente prohibidos. Tampoco están presentes el enmascaramiento, la ironía y la subversión del orden establecido, que caracterizan a esta celebración. Entonces, surge la pregunta acerca de si Vega habría hecho una selección descartando aquello que resultara inconveniente para la proyección artística y educativa del folklore: ¿habrá intervenido el colector seleccionando letras cuyos contenidos encajaran con la imagen que se quería proyectar del folklore regional en ese momento histórico? El repertorio folklórico, en cierta forma, tenía una finalidad pedagógica y un mensaje moralizador; en este sentido, el autor recomienda adaptar las estrofas del carnavalito a las exigencias escolares, y advierte: "Los textos populares, no obstante su típico sabor, son inadecuados para la realización escolar por su tema y por la falsa acentuación en que se complace el gusto popular" (Vega, 1952: 126). El juicio referido a la "falsa acentuación" evidencia que Vega hizo valoraciones tomando como referencia las prácticas letradas que sustentaban su marco cognitivo. Además, no se debe descartar la posibilidad de que los informantes nativos hubieran ejercido algún tipo de autocensura en presencia del forastero, que, por

otra parte, representaba a organismos científicos. Se tiene en cuenta que partir de 1948, el instituto que dirigía pasó a depender del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, por lo que es lógico pensar que hubiera descartado un repertorio que le resultaba moralmente inapropiado o indecoroso. Evidentemente, la música se estudiaba escindida de las dimensiones simbólica y comunicativa de las *performances*, porque Vega entendía el contexto como contexto histórico: la música y su historia, la danza y su historia y los recorridos que había hecho a través de los siglos. Definió su perspectiva como "una visión cerradamente musicológica" y era consciente de las limitaciones de su posicionamiento.

> "Nuestra ciencia maneja, es verdad, entre muchos otros, espirituales y materiales, hechos que llama creencias, costumbres, etc.; pero no en cuanto productos de la relación entre los hombres, sino como *formas particulares* de un *filum* cultural específico, sobrevivientes, y para una intelección del pasado; justamente, por 'manía histórica'." (Vega, 1944: 48)

Por otra parte, viene al caso aclarar que el carnaval celebrado en la zona de la Puna y la Quebrada de Humahuaca tiene un cronograma de actividades bien definido y la música que acompaña las distintas instancias está bastante definida. Esto significa que no se pueden asociar directamente los sentidos del carnaval urbano con lo que sucede en el carnaval andino[127]. El siguiente relato remarca la importancia que la música tiene en esta celebración:

> "El carnaval no existe sin música porque la actividad sonora organizada lo anticipa y lo nombra, lo define y caracteriza, ratifica su existencia en las sucesivas etapas del festejo. Prácticas musicales específicas permiten al andino 'ordenar' la fiesta, es decir conferirle estructura, a la vez que constituyen instrumentos utilizados para encauzar en límites establecidos social e históricamente, sus pulsiones y deseos, sus necesidades de relación instintivas y racionalizadas." (Cámara de Landa, 2006: 40)

Como Vega no reconstruyó la situación de la entrevista *a posteriori*, son escasos los datos acerca de las normas de interacción con los nativos. No obstante, se ha

[127] Para una profundización sobre identidad y mestizaje en "la música de un carnaval andino" se puede consultar el trabajo de Cámara de Landa (2006), y para una aproximación a los rituales que se practicaban en la década 1940, se recomienda el célebre ensayo de Augusto Raúl Cortazar, *El carnaval en el folklore calchaquí* (1949).

considerado que en el contexto de las celebraciones sociales o rituales frecuentemente se consume alcohol (especialmente, en el marco de los festejos del carnaval), pero parece bastante probable que Vega lo hubiera prohibido en las sesiones de grabación. Robert Lehmann-Nitsche interrumpió definitivamente su proyecto de colección de música popular porque no pudo controlar a los músicos-informantes, que se involucraban en discusiones políticas durante las sesiones de grabación. Entonces, primero decidió dejarlos grabando solos y después dio por finalizado el proyecto (García, 2006). También es probable que Vega hubiera puesto restricciones a la presencia de público. En el carnavalito "Me ha cautivado" del RF 2845 se permitió que un grupo de personas participara cantando en un segundo plano, pero como algunas personas cantaron frases diferentes de las que entonaban los solistas, surgieron desajustes, comenzaron las risas y se interrumpió la grabación. Seguidamente, en el RF 2846, Vega grabó al dúo sin público.

Finalmente, en la escritura de la música estandarizada en las pautaciones confeccionadas por Vega se produce una doble textualización, ya que tanto la forma como el contenido de las *performance*s grabadas fueron adaptados *a posteriori*. En estas representaciones esquemáticas —*melogramas*—, Vega no consideró la forma de composición ni las variantes rítmico-melódicas de las versiones grabadas. Es decir que se produjo una doble recontextualización, porque las melodías se "acomodaron" al formato estandarizado que resultaba útil para identificar los patrones formales.

Algo similar sucedió con un carnavalito documentado en Jujuy cuando Vega modificó el fraseo para adecuarlo a las posibilidades de los estudiantes que lo cantaron en un espectáculo representado en el Teatro Colón de Buenos Aires (Sánchez, 2015). Posteriormente, al difundir sus investigaciones, hizo una versión del carnavalito armonizada para piano (cf. Vega, 1952: 122-125). Curiosamente, según Vega, el piano prácticamente no existía en Jujuy en los años treinta y cuarenta.

Ruiz se refiere a la reificación de la música y la cultura en relación con el proceso de entextualización en términos similares a los expuestos en este trabajo.

> "Entre la *performance* musical (el discurso) y la transcripción de la música de esa *performance*, susceptible de manipulación y análisis (el texto), surgió un abismo en el que la *performance*, así entextualizada y descentrada, se descontextualizó y se reificó, dejando de ser un evento para convertirse en una cosa." (Ruiz, 2015: 50)

6.3. Las entrevistas

En la presente investigación, interesa mencionar las cuestiones centrales que Charles Briggs sugiere en relación con la entrevista etnográfica. Dada la complejidad del procedimiento de la técnica de entrevista, es necesario separar los problemas en partes tratables. Dentro de los aspectos que este autor propone, se destacan: los objetivos interaccionales; el canal y la situación social; el tono y el género; las relaciones de poder y los roles sociales asumidos por los participantes (Briggs, 1986). Además, advierte que los informantes generalmente creen estar participando de otro tipo de evento discursivo, y que los investigadores cometen un error cuando creen que los propósitos de los informantes son semejantes a los suyos.

Desde un enfoque sociolingüístico, Briggs señala que se generan errores de comunicación cuando el entrevistador y el entrevistado tienen diferente percepción acerca del tipo de evento discursivo en el que participan. No hay información que permita saber en qué tipo de evento creían estar participando los músicos y los informantes que colaboraron con Vega, por lo que no se pueden hacer conjeturas acerca del modo en que los informantes se comprometieron con esa situación[128].

Lo mismo sucede cuando el investigador no tiene en cuenta la discrepancia entre sus propios marcos de referencia y los que manejan los informantes o entrevistados. Esto es fundamental porque entran en juego cuestiones cruciales, las discrepancias abarcan un arco que va desde el concepto de música hasta el concepto de realidad o la idea de corporalidad.

Los errores de comunicación que surgen en relación con los repertorios nativos metacomunicativos afectan seriamente los resultados o invalidan el trabajo etnográfico. Briggs destaca que la comunicación también depende de la apertura de uno o más canales, de los circuitos físicos (generalmente visuales y acústicos) y psicológicos entre los participantes; pero como el tipo de etnografía que Vega practicó no contemplaba la reconstrucción detallada *a posteriori*, no se han encontrado datos significativos acerca de las cuestiones tratadas.

[128] De los datos registrados en los cuadernos y los informes de Vega se infiere que establecía relación con algunos miembros de la comunidad a través de correspondencia postal o contactando al jefe de correo, al de la policía o al juez de paz, y a partir de allí obtenía información para contactar a los informantes-músicos. En el "Proyecto de 1930" solicitó colaboración en este sentido.

Dado que la función cognitiva o referencia que transmite información es dominante en la entrevista, gran parte del análisis que propone este autor está dedicado justamente a las dificultades para establecer y mantener la referencia. En los trabajos de campo etnográficos es fundamental distinguir entre la significación referencial y la significación indexical. Briggs expresa que: "la referencia radica esencialmente en la correspondencia entre el contenido de las expresiones y un estado de cosas en el mundo real. De manera opuesta, el significado indexical depende de algunas características del contexto en el cual dicha expresión fue emitida" (Briggs, 1986: 41)[129].

Briggs recalca que la incapacidad de reconocer la importancia de la distinción entre ambos tipos de significación —referencial e indexical— constituye el centro de los dilemas metodológicos de la entrevista. Sencillamente, el entrevistador debe asegurarse de que lo comunicado pueda ser interpretado de manera literal. En resumen, no considerar esta cuestión invalida la interpretación de los datos obtenidos en la entrevista e impacta negativamente en la investigación en general. Finalmente, las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, sino que la constituyen. Rosana Guber retoma los postulados de Briggs y puntualiza:

> "Las características de la sociedad real son producidas por la conformidad motivada de las personas que la han descripto. Si bien es cierto que los miembros no son conscientes del carácter reflexivo de sus acciones, en la medida que actúan y hablan producen su mundo y la racionalidad de lo que hacen. Describir una situación es, pues, construirla y definirla." (Guber, 2011: 43)

En la construcción del mundo que se desprende, específicamente, de las entrevistas realizadas por Vega, se tienen en cuenta las posiciones de poder y los roles asumidos por los participantes para hipotetizar sobre cómo influyó ese aspecto en el contexto y en el producto final de la documentación del repertorio estudiado, es decir, las descripciones de las *performances* observadas y los registros fonográficos y escritos de la música.

De la lectura de sus escritos etnográficos, se desprende que la mayoría de las veces, en el trabajo de campo Vega asumió el rol de un observador externo. A pesar de que participó de las ruedas al menos en dos ocasiones, no ha dejado relatos sobre la forma en que interactuó o sobre las emociones o sensaciones que experimentó (Vega,

[129] La traducción es de la autora.

1952: 116-124). En relación con las danzas en rueda, hace el siguiente comentario, en el que no se refiere a sus vivencias:

> "No solo he visto muchas, sino que he participado en dos: una de primitivos chaquenses (fuertemente influidos por los amazónicos y por los andinos), y otra de indios de la Alta Cultura (preincaicos), ambas de ronda [...]. Fuera del pequeño mundo occidental superior, esos pocos bailan por y para todo su pueblo." (Vega, 1956: 55)

Igualmente, en las fuentes escritas tampoco se hallaron testimonios que den cuenta de una reflexión compartida entre Vega y los informantes acerca de lo que la comunidad pensaba, sentía o se proponía hacer con las *performances* musicales. Si bien podría haber alguna información en las grabaciones documentales del resto del repertorio musical grabado en los tres viajes estudiados, el material del ACINM no estuvo disponible para su consulta.

Esta es una de las cuestiones más importantes para destacar en la presente investigación, porque Vega hizo una "traducción" de las *performances* musicales de tradición oral-aural a textos escritos, pero sus versiones no reflejan enteramente la forma de las melodías grabadas. Lo señalado se vincula a las relaciones de poder: no se han hallado datos que evidencien que Vega y los informantes reflexionaran acerca de los sentidos o significaciones de las prácticas en cuestión, y parece poco probable que él hubiera evaluado la representación escrita de la música junto con los informantes o las categorías que aplicaban para evaluar sus ejecuciones del carnavalito antiguo y moderno.

La perspectiva elegida acentúa que el investigador debe conocer los modos convencionalizados para interpretar la puesta en clave de las *performances*. Al respecto, hay que considerar que el consumo de alcohol y la danza por períodos de tiempo prolongados son característicos de los rituales del carnaval quebradeño. Vega reconoció que estas prácticas tenían sentidos especiales que no lograba discernir, y por otra parte, interpretó que la danza de la ofrenda a la Pachamama finalizaba con una orgía, aunque no explicó qué entendía él por *orgía* o sobre la base de qué indicios hizo esta apreciación (véase FCV 575, en anexo 2, p. 11).

Volviendo al aspecto formal, es esencial considerar los significados indexicales en el estudio de la música como cultura, dado que los diseños melódicos, las tonalidades y

los registros vocales, así como los sonidos instrumentales, están culturalmente marcados. En otras palabras, los patrones rítmicos y otros componentes estructurales, expresivos y performativos tienen una cierta lógica, que el analista debe conocer de antemano. Dado que la mayoría de las culturas musicales carecen de teorías escritas, el investigador debe involucrarse en el aprendizaje. No solo se debe establecer un marco de referencia compartido, sino que se deben hacer continuos ajustes para mantener la referencia. También en relación con las interacciones, se observa que Vega se alojaba en la capital o en las ciudades cabeceras de los departamentos provinciales, y no participaba en los quehaceres cotidianos con los nativos, sino que se encontraba con ellos para hacer grabaciones o entrevistarlos y, eventualmente, para observar las *performances* musicales que describió y fotografió. Sus Informes y Cuadernos de Viajes revelan que la entrevista consistía en un diálogo con los informantes o músicos, que generalmente continuaba con una sesión de grabación en alguna vivienda particular o con la ejecución musical, aunque del relevamiento efectuado en el marco de esta investigación no se hallaron datos sobre el criterio aplicado en la elección de los informantes[130].

Las anotaciones en sus cuadernos indican que Vega ofrecía retribuciones monetarias a los informantes-músicos y pagaba consumiciones de bebidas (Vega, 1945, CCV 23-1/41: 41). En la mayoría de sus Cuadernos de Viajes figuran los nombres de los informantes y las sumas de dinero que se les pagó, lo que sugiere que esta práctica era usual. Se puede interpretar que este hecho afianzaba el vínculo entre ellos; no obstante, surge el interrogante acerca de si este arreglo reforzaba la asimetría de poder en cuanto a la toma de decisiones, por ejemplo acerca del repertorio que se grabó.

Por último, en los escritos etnográficos, generalmente es Vega quien describe "la realidad" de manera unívoca y unilateral. No hay información específica sobre las normas de interacción, como por ejemplo qué formas lingüísticas podían usarse y qué formas musicales podían ser documentadas dentro del repertorio folklórico. Estos escritos no reflejan lo que los nativos sentían, pensaban y relataban en sus propios términos, y tampoco se presenta el discurso siguiendo el orden en el que fue emitido, porque Vega no transcribió los diálogos, sino que se refiere a los dichos de los

[130] Las entrevistas tienen una estructura estandarizada que consiste en algunos datos personales de los informantes y un esbozo de sus biografías. Los datos sobre la identidad, la edad, el lugar de nacimiento y la ocupación o profesión de los informantes fueron registrados en el LGDyTD y se detallan en la sección dedicada al *corpus*.

informantes de forma indirecta (véase la entrevista a Serapio Gonzálvez, en anexo 2, p. 23). Por lo tanto, se accede a una interpretación de aquello que fue comunicado elaborada por Vega. Resulta llamativo que no haya ningún atisbo de discusión entre él y sus informantes.

Briggs define la situación social como el contexto en el que tiene lugar la entrevista, que involucra el día, la hora, la época del año y la localización en la que transcurre; por ejemplo, si es en un lugar familiar para el entrevistado, si es dentro o fuera de su comunidad, etcétera. Estas consideraciones son cruciales, ya que la entrevista se desarrollará de manera diferente si se establece como una actividad central o si se procede mientras tiene lugar una ceremonia o en una cosecha. También es fundamental prever quienes están presentes en el intercambio, ya que el comportamiento no es igual cuando se produce en el ámbito privado o en el público.

Así como Vega definió previamente el tipo de música que iba a registrar, se observa que en el Cuaderno de Viaje utilizado en los viajes de 1931 y 1932 adosó un listado de especies musicales y coreográficas vigentes y "en desuso", pero en la nómina no figuran el carnaval ni el carnavalito, lo cual resulta inexplicable, a menos que pensara que solo encontraría huainos. El tipo de especies musicales que seleccionó evidencia que priorizó la documentación de las supervivencias de la música criolla[131].

Respecto de la experiencia de los músicos, lo que se desprende de algunas entrevistas abona la suposición de que ninguno de ellos había participado en sesiones de grabación a principios de la década de 1930. Por el contrario, en 1945 ya circulaban versiones producidas por la industria discográfica; por ejemplo, al finalizar la ejecución musical del carnaval del RF 2684 —que comienza con la frase "Ay pobre, pobre de mi paloma"—, Vega le hace un breve cuestionario a Bernardino Vera. Le pregunta si ha oído esa pieza en discos, o sea, en grabaciones comerciales, y el informante responde: "en discos, lo han cantado en una ocasión, pero muy distinto". A continuación se reproduce el diálogo entre Carlos Vega (CV) y Bernardino Vera (BV), grabado en el RF 2684.

CV: ¿Cómo es su nombre?

BV: Bernardino Vera.

CV: ¿Nacido adónde?

[131] En la nómina figuran el marote, la zamba, la cueca y otras expresiones tradicionales. Dentro de las especies "andinas" figuran el huayno y el yaraví.

BV: Acá, Salta.

CV: … ¿Y hace mucho que vive acá?

BV: Hace diecinueve años, hace diecinueve años que paro aquí.

CV: Diecinueve años. Y este carnavalito, ¿dónde lo aprendió?

BV: Aquí en la Quebrada, pues.

CV: ¿En el mismo Tilcara?

BV: En el mismo Tilcara.

CV: ¿Y aquí lo cantan todos?

BV: Aquí lo cantan todos…

CV: ¿Usted lo ha cantado también muchas veces, para carnaval?

BV: En todas las ocasiones lo he cantado.

CV: ¿En varias ocasiones?

BV: Sí señor.

CV: Y ahora, en este carnaval último, ¿también lo cantó?

BV: Muy poco señor, he cantado con caja.

CV: Ah, ha cantado con caja…

BV: Sí, señor.

CV: ¿Y de dónde lo aprendió usted, al carnavalito?

BV: En la comparsa, señor.

CV: En la comparsa…

BV: Sí, señor.

CV: ¿Lo cantaban sus compañeros?

BV: Mis compañeros y yo también, cuando [solíamos] salir en la comparsa.

CV: ¿Y las demás comparsas también lo cantan?

BV: También, señor.

CV: ¿Y el público?

BV: Y en las bandas también, y los que vienen a veranear también, señor.

CV: Ah, también los que vienen a veranear…

CV: ¿Nunca lo ha oído en discos?

BV: En discos lo han cantado en una ocasión, pero muy distinto.

CV: Ah, muy distinto.

BV: Sí señor.

CV: ¿Este es el auténtico carnavalito de acá?

BV: Este es el auténtico carnavalito de aquí, tilcareño…

CV: Ah... Muy bien.

Nótese que la pieza musical fue registrada como "carnaval", pero en el transcurso de la entrevista Vega lo nombra como *carnavalito* y finalmente, Vera responde: "este es el auténtico *carnavalito* de aquí", ratificando en cierto modo lo que el entrevistador expresaba.

6.4. Discusión

En relación con las posiciones sociales, de los textos etnográficos se infiere que el musicólogo planteó una relación de poder asimétrica. Produjo un saber sobre la música y los grupos humanos centrado en la lógica y en la orientación estética de su clase social. Vega actuaba desde un lugar de autoridad del saber, que reflejaba la posición de superioridad que ocupaba en su sociedad. A pesar de que trató con grupos sociales que tenían modos de vida y cosmovisiones considerablemente diferentes de los suyos, no se han hallado testimonios sobre el modo en que se estableció un marco de referencia para interpretar los comportamientos y los mensajes emitidos en las entrevistas. También se ha tenido en cuenta que este hombre "blanco", de costumbres cosmopolitas, que pertenecía a la órbita de la cultura y las ciencias, llegó a lugares como Pumahuasi y Yavi munido de tecnologías, como el grabador y la cámara fotográfica, que quizás eran desconocidas por las comunidades; esta situación pudo haber complicado la interacción. Respecto del rol que les asignó a los informantes en la producción del saber social, ya se ha dicho que los concebía como "portadores de supervivencias" o como "archivos vivientes".

El proceso de entextualización genera una serie de interrogantes para los cuales no hay respuestas posibles, pero que es necesario problematizar. Por ejemplo, en el repertorio analizado no aparecen ejecuciones efectuadas por mujeres como protagonistas; solo se escuchan sus voces como público en el RF 2845. Si los grabadores no tenían problema para grabar las voces de mujeres, surge la pregunta: ¿habría alguna relación entre los géneros musicales y el género de los informantes, o

Vega habría decidido no convocar a mujeres para incluirlas en una situación de intimidad como la entrevista?

Los "carnavalitos" creados conjuntamente por Vega y los informantes fueron recontextualizados posteriormente, porque se los utilizó con otros propósitos. Se convirtieron en fuentes para la recreación artística; por ejemplo, en el carnavalito representado en el Teatro Colón[132] (véase FCV 630 en el anexo 2, p. 16). En esta ocasión, Vega modificó la estructura formal y acomodó las frases para que los jóvenes no se confundieran al cantar determinado fragmento. Igualmente, el autor ofrece recomendaciones para adaptar el carnavalito, que publica en situaciones didácticas o en actos escolares (Vega, 1952: 126-127). Finalmente, se debe considerar que, a partir de los encuentros etnográficos analizados, los criterios y las formas de "hacer folklore" que el musicólogo legitimó pudieron haber influido tanto en las prácticas cotidianas de los lugareños como en la percepción comunitaria del estatus de los informantes.

Si bien algunas personas piensan que estas fuentes no han sido estudiadas debido a la carencia de subsidios destinados a este tipo de trabajo, otros colegas opinan que las fuentes de Vega "están descontextualizadas". En respuesta a estas opiniones, todo lo expuesto en esta tesis muestra que Vega implementó las estrategias metodológicas que en ese momento histórico validaba la ciencia. Si bien sus estudios carecen de referencias sobre las significaciones que los protagonistas les asignaban a las *performances* en las situaciones particulares, la manera de abordar el trabajo etnográfico se ajustaba a las normas admitidas[133]. Por otra parte, las prácticas documentadas por el musicólogo fueron descontextualizadas y recontextualizadas en otro ámbito; la entextualización consta de dos etapas —descontextualización y recontextualización— que son indisociables, es decir que la objeción que algunos hacen está formulada de manera incorrecta (Bauman y Briggs, 1996).

Finalmente, en la explicación de estrategias aplicadas en los trabajos de campo etnomusicológicos, Gerard Béhague (1991) señala las ventajas que tiene la interacción con los informantes en el contexto de la entrevista y repone dos conceptos aportados por

[132] En una publicación anterior se analiza este carnavalito, que fue documentado en el contexto de un ritual celebrado en Jujuy y posteriormente fue representado en el Teatro Colón bajo la dirección de Vega (Sánchez, 2013).

[133] Para mayor información acerca de las recolecciones de música popular llevadas a cabo en países europeos, consúltese Cámara de Landa (2004).

James Spradley que son fundamentales para reconsiderar las técnicas de campo implementadas por Vega. Se trata de las nociones de "ejecución escenificada" (EE) y de "interacción escenificada" (IE). Béhague explica que para colectar datos *in situ* persisten muchos de los impedimentos que influyeron en las decisiones que Vega tomó en los años treinta. Por ejemplo, actualmente, pese a los avances tecnológicos, se necesita grabar a los músicos fuera del contexto de interacción habitual o comunitario para obtener la mejor calidad de audio posible. Asimismo, la EE y la IE[134] presentan ventajas para que el musicólogo, cuando puede entrevistar a los músicos individualmente o en grupos reducidos en un ambiente de intimidad, pueda pedirles que ejecuten el repertorio de manera fragmentada o más lento, y les repregunte sobre los diversos aspectos sintácticos y semánticos del discurso musical. La estrategia es útil también para indagar cuáles son las categorías que ellos utilizan para evaluar sus *performance*s y para conocer cómo se transmiten los conocimientos en relación con un determinado género o estilo musical; por ejemplo, porque las formas de transmisión de la cultura musical informan sobre los modos de cognición de cada comunidad o grupo social. Igualmente, el investigador puede mantener un diálogo en el que puede pedir que le enseñen a cantar o a tocar instrumentos para experimentar sobre el modo de ejecución y para conocer las preferencias de los *performers* y sus estrategias respecto de la audiencia. Aunque es factible que Vega hubiese tratado algunas de estas cuestiones, no se han encontrado referencias explícitas en las fuentes documentales consultadas.

Béhague señala que ciertas *performance*s observadas en su contexto habitual o comunitario pasan por un proceso de reiteradas escenificaciones (EE), que forma parte del contexto. En ese proceso se ponen en juego las expectativas de los protagonistas sobre el grupo en sí y el público, se ajusta el desarrollo del evento, se evalúan los roles y las aptitudes de los participantes. Es decir que cuestiona la idea de *performance*s enteramente espontáneas, ya que casi nunca puede organizarse un grupo o una actuación

[134] La IE consiste en reunir a los músicos para discutir algún aspecto de la ejecución, la danza u otra cuestión. La situación que se da en el montaje de la interacción escenificada es asumida por el investigador como una ventaja, ya que puede revelar conocimientos, sentidos, valores, percepciones, juicios de valor sobre los significados y las expectativas que los participantes (público y ejecutantes) tienen en determinada ocasión o acerca de ciertos géneros musicales. Al mismo tiempo, se evalúa positivamente que el investigador no sea quien controla la circulación de la palabra en un intento por controlar la información, sino que la evaluación resulta del intercambio entre todos los integrantes. Esta dinámica también muestra una construcción colectiva en la que los roles asumidos por las partes tienden a la horizontalidad y se clausura la posibilidad de que el investigador cumpla el rol de entrevistador formulando preguntas u orientando el intercambio hacia determinados temas prefijados por él.

individual sin previo ensayo o previsión. Estas nociones resultan adecuadas para comprender por qué Carlos Vega, forzosamente, debió aislar a los músicos, y por qué esa estrategia es necesaria aún hoy para el investigador.

Los estudios de antropología lingüística plantearon que cualquier discusión sobre las actuaciones (*performance*s) culturales, cualquiera sea la especificidad de la práctica (verbal, musical, dancística, etcétera), debía necesariamente explicar su naturaleza en términos multiculturales o interculturales. Consecuentemente, Béhague enfatiza que los factores del contexto de la ejecución deben tratarse con la misma jerarquía que se estudian otros componentes en el análisis estilístico de repertorios específicos. Eso significa que si bien el rol de los ejecutantes es fundamental en la cristalización de formas y estructuras o estilos de ejecución, al mismo tiempo, ellos pueden informarnos sobre la habilidad que han desarrollado para reconocer en qué ocasiones y cómo conviene ejecutar determinados géneros; por lo tanto, pueden darles a las *performance*s una nueva dimensión con su propio sentido y energía (Béhague, 1991).

Para hacer un paralelismo entre el desarrollo de los estudios de folklore y etnomusicología en Estados Unidos y en la Argentina, cabe mencionar que Carlos Vega falleció en 1966, poco antes de que Norma McLeod reformulara el concepto de ocasión musical empleándolo en un sentido contextual. En su tesis doctoral, esta etnomusicóloga mostró la interdependencia entre el contenido y el desarrollo de las *performances* musicales y la ocasión. Enfatizó que era fundamental documentar las múltiples dimensiones que hacen a la singularidad de la ocasión, así como también la organización y el desarrollo de la actuación o de lo que generalmente se menciona como el "arreglo musical", dado que ninguno de estos aspectos está disociado en la *performance*. McLeod colaboró con Richard Bauman en la reformulación del campo de estudios del folklore a partir de la perspectiva del arte verbal.

Capítulo 7. Contexto histórico

7.1. Aproximación a la realidad social, política y económica nacional e internacional (1931-1945)

En las últimas dos décadas, las interpretaciones historiográficas sobre los años treinta en la Argentina fueron desplazándose de la noción de "Década Infame"[135] —es decir, un régimen político excluyente basado en irregularidades institucionales, fraude electoral y coacción política— a lecturas más matizadas y fragmentarias, abiertas a reconocer transformaciones en la cultura, el arte, la sociedad, el Estado, el territorio, los partidos políticos, entre otros aspectos[136]. Lo que suponía la denominación "Década Infame" no dejó de estar presente en los estudios historiográficos; no obstante, comenzó a reconocerse al Estado como un agente estructural de la modernización en la Argentina. En este sentido, es posible señalar que en ciertos campos (sociales, culturales, territoriales, urbanos, artísticos), los gobiernos de los años treinta no se mostraron ajenos a las frecuentes apelaciones de estímulo a procesos de modernización y transformación que se reiteraban en el período. En otras palabras, como se verá a continuación, el sesgo autoritario de los gobiernos conservadores y la forma de acceso al poder (el fraude) no obturaron ni constituyeron una contradicción en relación con las diversas políticas de modernización llevadas a cabo por ellos, tanto a nivel nacional como en distintas provincias.

En el plano político, esta etapa se caracterizó por lo que algunos historiadores han denominado como "el auge conservador" o "la restauración conservadora". En efecto, este período se inició con el golpe militar de septiembre de 1930, que destituyó al líder del radicalismo personalista y presidente de la nación Hipólito Yrigoyen. Se produjo, de este modo, un quiebre en la estabilidad institucional impuesta por la ley Sáenz Peña en 1912, luego de 68 años sin interrupciones en el sistema político, hecho que clausuró la

[135] La definición "Década Infame" fue impulsada en 1944 por José Luis Torres —periodista nacionalista, antisemita y simpatizante entusiasta de las potencias del Eje— para caracterizar al período 1932-1943. Uriburu, quien gobernó en 1930-1932, quedaba excluido de esta denominación al constituir, para Torres, el precedente de la revolución de 1943 que terminaría con la "infamia" de los gobiernos conservadores.

[136] Sobre la historiografía de los años treinta, se consultaron los trabajos de Ignacio López (2012), y sobre los nuevos estudios de los años treinta, a Cattaruzza (2001).

tradición democrática institucional que parecía estar arraigada en el país. El golpe de 1930 llevó a la presidencia del gobierno de facto al general José F. Uriburu, quien promovió sin éxito un proyecto de gobierno corporativo. Desde 1932 en adelante, la coalición denominada "Concordancia" (fuerza política que nucleaba al Partido Demócrata Nacional, el radicalismo antipersonalista, el socialismo independiente y algunas agrupaciones provinciales) dominó la política nacional. Primero, con la presidencia constitucional del general Agustín P. Justo (1932-1938), figura central de esta etapa, ya que logró articular los apoyos de los miembros de la Concordancia (López, 2012: 13). Luego, desde 1938 hasta 1943, se inició otra etapa de los gobiernos conservadores, ya más desgastados, con las presidencias de Roberto M. Ortiz (1938-1942) y de Ramón Castillo (1942-1943). El período puede considerarse finalizado a partir del golpe militar de junio de 1943, que abrió camino a nuevos desarrollos políticos y sociales que desembocaron en los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955) (Macor, 2001).

Durante los años treinta, la política estuvo atravesada por diversas irregularidades y hechos decisivos. Por un lado, el fraude electoral o "fraude patriótico" fue considerado una herramienta tanto para mantener el poder como para impedir que el radicalismo, calificado por la clase alta como el responsable de todos los "males" del país, accediera al gobierno. Por otro lado, ante un nuevo escenario institucional, los partidos políticos debieron reacomodar sus estrategias. Por ejemplo, el radicalismo optó por el abstencionismo hasta las elecciones de 1936 y el Partido Comunista, que en la segunda mitad de la década del treinta fue proscripto en algunas provincias como Buenos Aires y Corrientes, debió reencauzar sus tácticas políticas y sus acciones. Por último, prácticas presentes en la historia política de la Argentina del siglo XIX y XX, como la violencia y la coacción políticas, recrudecieron en estos años, tanto promovidas por el gobierno nacional y los provinciales como por los propios partidos que veían cercenadas sus libertades. La Revolución de 1943 —que tenía como uno de sus objetivos clausurar esta etapa política que consideraban irregular y bochornosa— fue llevada adelante por el GOU, Grupo de Oficiales Unidos, entre los que se encontraba Juan Domingo Perón. El derrocamiento del gobierno del presidente Castillo fue el inicio de una nueva y decisiva etapa en la historia argentina, ya que propició la llegada del peronismo al poder.

En el plano económico, la década del treinta fue marcada por los efectos adversos de la crisis económica mundial iniciada en 1929. Desde el gobierno nacional se intentó reconstruir una economía fuertemente castigada por la crisis que, desde las últimas décadas del siglo XIX, había crecido exitosamente sobre la base de la exportación de productos derivados del agro esenciales tanto para mantener el alto nivel de empleo y actividad, como para importar aquellos bienes que Argentina no producía[137]. No obstante, a partir de la crisis, las exportaciones hacia el mercado interno dejaron de ser impulsoras del crecimiento y sus tasas se redujeron de manera notable. En este marco, un amplio consenso historiográfico señala que uno de los resultados de la crisis en la Argentina fue la reformulación del rol del Estado y su expansión, sobre todo en el área de la economía, cuyos objetivos primarios consistirían en contrarrestar los efectos de la crisis y la inestabilidad de los mercados internacionales. En rigor, siempre hubo mayor o menor participación del Estado en la economía; lo que cambió a partir de 1930 fue la intensidad y los modos a través de los cuales se produjo, como así también los objetivos que el Estado consideraba pertinente atender. En paralelo, las nuevas condiciones de intercambio sugirieron restringir las importaciones, introduciendo medidas proteccionistas que incentivaron un desarrollo industrial; este se intensificó a partir de 1939, al estallar la Segunda Guerra Mundial. Como resultado de estas medidas, muchas veces sin completo consenso con los propósitos de los actores que las impulsaban, el centro de la economía, entre 1930 y 1950, se desplazó de las actividades agropecuarias con destino a los mercados externos a las actividades industriales dirigidas al mercado interno (Korol, 2001).

Estos procesos se asentaron sobre la ampliación del aparato estatal, que creó nuevas instituciones reguladoras de algunas actividades económicas —como las juntas reguladoras de la producción de carne, vino, yerba, entre otras—, y en paralelo, extendió a nuevos campos la tradicional función del Estado como proveedor de la infraestructura que las actividades económicas solicitaban a través de obras públicas. Estos procesos de mayor intervención del Estado tanto en la economía como en la sociedad no fueron exclusivos de la Argentina. Por el contrario, como es sabido, en las democracias capitalistas occidentales —y en el marco de lo que se ha denominado "crisis del consenso liberal"— surgieron nuevas y variadas formas de entender el rol del

[137] Sobre la economía argentina del período, véase Korol (2001).

Estado y de respuestas nacionales frente a la crisis, como ocurrió por ejemplo en Estados Unidos, Inglaterra o Francia.

Es importante destacar que los poderes públicos que implementaron estrategias de fraude electoral y limitaron la acción de los partidos políticos fueron los mismos que, con otros intereses, estimularon la ampliación del Estado, crearon nuevas agencias estatales y se encargaron de impulsar importantes políticas públicas de modernización. Entre estas últimas, son relevantes las políticas de modernización del territorio y la ciudad a través de las obras públicas (caminos, diques, puentes internacionales, edificios públicos, elevadores de granos, entre otros); las políticas orientadas al turismo masivo, actividad que emergía como eficaz impulsora de la economía; la valorización de los mapas como instrumentos que representaban los límites geográficos y simbólicos del país, entre otras. Puede decirse que estas políticas respondían tanto a intereses locales, que muchas veces eran continuación de la etapa precedente, como a un "clima de época", dado que en países democráticos como Estados Unidos o en experiencias totalitarias (como la Italia fascista, la Alemania nazi y la Rusia estalinista) pueden registrarse políticas en similar sentido.

Los treinta fueron, además, años de intensos debates políticos, de una gran movilización pública de escritores y ensayistas de diversas extracciones políticas, de creación de diversas empresas intelectuales muy activas, y de una fuerte intervención de los partidos en el mundo cultural. Las posiciones antifascistas de los intelectuales de izquierda convivieron con las de algunos grupos más afines a la derecha extrema que imaginaban la fundación de nuevos órdenes sociales (cf. Cattaruzza, 2012: 136). En efecto, desde el punto de vista ideológico, se asistía al desarrollo de diversos fenómenos relevantes que excedían el plano local. Algunos de estos fenómenos habían comenzado en los años veinte, pero en la década de 1930 se volvieron más intensos y evidentes.

> "Desde el punto de vista ideológico, se asistía al desarrollo de varios fenómenos importantes y relativamente novedosos: una crisis de la mirada liberal sobre el mundo, que excedía el plano local y era más profunda que las anteriores; ciertas reorientaciones en las posiciones de los grupos de izquierda, varios de los cuales pasaron de la certeza en la inminencia de la revolución a la consideración de otras vías para alcanzar la reforma social; el ascenso de actitudes que, sin ser del todo uniformes ni nuevas, se proclamaban nacionalistas, en muchos casos vinculadas al catolicismo." (Cattaruzza, 2012: 116)

A esta complejidad se sumó el fenómeno de los totalitarismos como el fascismo italiano y el nazismo alemán, que desde sus inicios contaron con un nutrido conjunto de adeptos dispuestos a defender o compartir esta vía alternativa a las democracias liberales, que mostraban fuertes signos de agotamiento. Las discrepancias y discusiones en torno a las nuevas experiencias políticas europeas se profundizaron con la Guerra Civil Española (1936-1939) y con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1938. Esta última demandó posicionamientos políticos e ideológicos entre políticos, intelectuales y personalidades del mundo de la cultura, pero en la política oficial exterior argentina no se tradujeron sino en una abierta y estratégica neutralidad frente al conflicto bélico.

En este clima convulsionado por debates ideológicos y discusiones políticas, algunas tendencias involucraron al mundo cultural argentino. Dos de ellas fueron, por un lado, la extensión de actitudes y posiciones nacionalistas y, por otro, los debates, algunas veces velados, en torno a cuál era la tradición política genuinamente nacional (cf. Cattaruzza, 2012: 148). La primera tuvo distintas expresiones, donde la más saliente fue el crecimiento durante toda la década de agrupaciones que se identificaban con el nacionalismo, en alguna de sus orientaciones de derecha (Tato, 2009)[138]. Los grupos culturales y políticos nacionalistas se multiplicaron y conquistaron muchos adeptos. Asimismo, las relaciones entre el nacionalismo y los intelectuales católicos, e incluso los sectores conservadores, como demuestra Tato, se hicieron en algunos casos muy estrechos[139]. Pese a las coincidencias en las críticas al liberalismo y a la democracia, estos grupos también tenían importantes diferencias doctrinarias; por ejemplo, algunos sectores del nacionalismo, cuando no todos, eran antiimperialistas, y otros, antisemitas (cf. Cattaruzza, 2012: 149).

A la proliferación de estos grupos debe sumarse la difusión de posiciones vagamente nacionalistas, algo así como, menciona Cattaruzza, un "nacionalismo de profesión", arraigado en ciertos sectores del aparato estatal y promovidos por el propio gobierno. Se hablaba, así, de retomar con especial énfasis el tradicional objetivo de

[138] En algunos casos, estos grupos llegaron a expresar abiertamente su adhesión y apoyo a los gobiernos de Benito Mussolini y Adolf Hitler.

[139] Tato destaca la formación de agrupaciones como la Legión Cívica Argentina, surgida durante el período uriburista; la Acción Nacionalista Argentina (ANA), luego devenida Afirmación de una Nueva Argentina (ADUNA); la Logia Teniente General Uriburu; la Milicia Cívica Nacionalista; la Guardia Argentina; el Partido Fascista Argentino; la Alianza de la Juventud Nacionalista (AJN).

integrar y comunicar a la nación a partir de las funciones de ciertas reparticiones que emergían como exponentes de un remozado sentimiento de nacionalidad y que debían ejercer un control sobre el territorio. Entre estas reparticiones, se destacan: Yacimientos Petrolíferos Fiscales, que creció exponencialmente por la expansión de la red caminera y del automóvil; Vialidad Nacional, creada en 1932; la Dirección de Parques Nacionales, creada en 1934; y el Consejo Nacional de Educación, que tenía una tradicional función nacionalizadora (cf. Cattaruzza, 2012: 150).

En este marco cultural, social y político, el rol de los folkloristas durante la primera mitad del siglo XX se orientó hacia la recolección y la clasificación de repertorios simbólicos y materiales, con el propósito de perfilar y construir una supuesta identidad nacional. Se buscó definir rasgos, atributos o propiedades para caracterizar "el ser nacional" y "la argentinidad" desde un punto de vista positivista, tal como se planteó en los capítulos 1 y 2. Fue en este escenario donde Vega, como cultor de la ciencia y del arte, jugó un rol fundamental en el proceso de definición de la identidad nacional, ya que sus trabajos etnográficos contribuyeron a mapear la "nación sonora" y al mismo tiempo, aportaron información sobre los grupos sociales, étnicos y culturales del país.

En la presente investigación se propone el concepto de "nación sonora" en relación con la representación que Vega hizo de las expresiones tradicionales de la Argentina y de los grupos humanos que estudió, ya que como se ha explicado en los capítulos anteriores, en sus investigaciones el musicólogo hizo un mapeo de las "regiones culturales" y se legitimó determinados repertorios considerados representativos del acervo de la Nación Argentina.

Las investigaciones musicológicas y los trabajos etnográficos realizados por Carlos Vega entre 1931 y 1945 se inscribieron en el entramado político, económico y social antes descripto. En este período, las ideas de extracción nacionalista, algunas originadas en los años veinte, se consolidaron y expandieron en el mundo político y cultural argentino, pero también penetraron las lógicas del propio Estado y sus instituciones. Se trataba, entonces, de construir, integrar y "descubrir" la Nación, pero siempre desde una lógica radial: las acciones se planificaban desde el centro del poder, radicado en Buenos Aires, y se desplegaban hacia el Interior.

En síntesis, la documentación del repertorio analizado en la presente investigación se realizó en una etapa caracterizada por una política restrictiva respecto del ejercicio de la institucionalidad democrática pero, a la vez, en ese período el Estado se constituyó

como un agente modernizador. Esta idea es importante, dado que numerosos proyectos culturales y artísticos —entre los que se encontraba el proyecto de colección de la música tradicional de Vega— se desarrollaron dentro de la órbita del Estado y fueron llevados a cabo a través de diversas intervenciones estatales.

De lo expuesto se destacan: el rol de los intelectuales y científicos en el marco del proyecto modernizador del Estado argentino implementado en la década de 1930, y los discursos del nacionalismo vinculados a grupos de distinto signo político e ideológico. En el capítulo 1 se hizo una aproximación a las tensiones y disputas que acontecieron en torno a la legitimación del "acervo tradicional" argentino. Seguidamente, se aportan mayores datos sobre el papel desempeñado por Carlos Vega como representante de organismos estatales.

7.2. El rol de Vega en la construcción de las narrativas identitarias

Si bien la formación profesional de Vega fue autodidacta en gran parte, el dominio de la escritura favoreció la comunicación de sus investigaciones. El pionero de la musicología argentina incursionó en el campo de las letras y las artes desde su juventud. Escribió en distintos periódicos sobre temas de cultura y también se dedicó a la poesía y el ensayo. Paralelamente, se desempeñó en la docencia y la investigación e incursionó en la composición musical y la dramaturgia. La fluida redacción, junto con un sólido dominio de la teoría musical y la destreza para la transcripción de melodías, fueron las virtudes que contribuyeron a que su obra tuviera una amplia difusión. Además de sus cualidades profesionales, Vega contó con el apoyo de personalidades de las ciencias y las artes, más allá de que la coyuntura histórica y política fuera favorable para la formación de las colecciones como una manera de presentar la cultura como "paquetes entextualizados".

En el primer capítulo de esta tesis se hizo referencia a que los estudios musicológicos de Vega ganaron prestigio porque su colosal producción se ajustó a las normas de validación del conocimiento establecidas en su tiempo. Sus estudios musicológicos no se limitaron a la Argentina, también abarcaron la música popular de otros países de América Latina; por ejemplo, *La música Sudamericana* (Vega, 1946b) y *El origen de las danzas folklóricas* (Vega, 1956) versan sobre la historia de la música y

las danzas. Estas obras divulgan los resultados de las investigaciones efectuadas tanto en sus trabajos de campo etnográficos como en los relevamientos realizados en distintas bibliotecas y centros de documentación[140].

Su biografía profesional está jalonada de acontecimientos direccionados hacia el cumplimiento de objetivos culturales y educativos en instituciones públicas y privadas. Entre los cargos desempeñados se destaca que en 1927 fue designado como adscripto a la sección de Arqueología y Etnografía del MNHN, en mérito a su dedicación al estudio de la etno-musicología[141], y fue el responsable del Gabinete de Musicología Indígena radicado en este museo a partir de 1931. El Gabinete se convirtió en la Sección de Musicología en 1938, y en 1948 se independizó del Museo de Ciencias Naturales y pasó a la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación, ya con la jerarquía de Instituto Nacional de Musicología, también bajo la dirección de Carlos Vega (Aretz, 1988; Velo, 2015). En el período comprendido entre 1931 y 1965, Vega hizo treinta y siete "viajes de estudios etnográficos". Sus relevamientos se efectuaron en distintas provincias argentinas, en Perú, Chile, Paraguay y Bolivia. El Museo Nacional de Historia Natural y el Instituto de Musicología —que hoy lleva el nombre de Carlos Vega— financiaron la mayoría de sus viajes de recolección y estudio y también el Instituto de Literatura Argentina (en adelante, ILA), dependiente de la Universidad de Buenos Aires, financió uno de estos viajes; es decir que el accionar del investigador estuvo siempre vinculado a organismos científicos y académicos estatales. Además, los avales institucionales favorecieron la difusión de su obra en ámbitos educativos y artísticos nacionales e internacionales.

Ricardo Rojas[142] respaldó decididamente la obra de Carlos Vega. La idea de una nacionalidad argentina cimentada en las raíces hispánica e indígena, que se sustenta la *Restauración nacionalista*[143], constituyó una fuente de inspiración para los miembros

[140] Este dato surge del relevamiento efectuado por la autora de la presente investigación con las Fichas y los Cuadernos de Viajes de Vega del FDCV del IIM.

[141] Vega fue designado como adscripto *ad honorem* de la Sección de Arqueología y Etnografía, a cargo del arquitecto Greslebin (cf. Velo, 2015).

[142] Ricardo Rojas (1882-1957) integró la llamada *Generación del Centenario*, junto a Manuel Gálvez y otros importantes pensadores. Rojas recibió el Premio Nacional de Letras en 1923.

[143] En esta obra Rojas define el concepto de cultura que restauraría la conciencia del "ser nacional" en tiempos en que la Argentina era sacudida por intensas y continuas oleadas inmigratorias y se perfilaba como un Estado moderno. Algunos de los temas tratados en esta obra se refieren a la historia de la

del Consejo Nacional de Educación. El Consejo tomó la iniciativa de Rojas e implementó en 1921 una *Encuesta Folklórica*, con la colaboración de los maestros de todo el país.

Blache señala que en los considerandos de ese proyecto se hace mención al maestro que "presta servicios en las regiones del Interior que conservan intacta la noble tradición del pasado", y que puede llevar adelante esta trascendental compilación. Se insta a que los docentes recuperen de la memoria oral del pueblo expresiones folklóricas en vías de desaparición, ante el avance del cosmopolitismo. Se destaca que la tarea solicitada a los maestros fue planteada como una contribución a la "obra patriótica". En el instructivo de la encuesta se aclara que todo elemento exótico, como las poesías y las canciones contemporáneas generadas en pueblos extranjeros y trasplantadas recientemente a la República Argentina por influjo de la inmigración, debían excluirse de la compilación. En resumen, el patrimonio cultural del inmigrante era excluido como aporte a la formación de la nacionalidad (cf. Blache: 2002: 136-137). Este comentario esclarece que el interés de Vega en la búsqueda de los orígenes de la música de los "antiguos peruanos" estaba vinculado a la causa que Ricardo Rojas defendía férreamente[144]. Al mismo tiempo, en 1929, Rojas le facilitó a Vega un códice colonial para que lo analizara y lo puso en contacto con el arabista español Julián Ribera. Este antecedente se relaciona con los estudios de música medieval que Vega desarrolló durante décadas y que influyeron en la creación de su *Fraseología*[145].

Además, este influyente escritor y político —Rojas— le facilitó a Vega el ingreso a importantes instituciones académicas; por ejemplo, en 1933 lo designó en el cargo de técnico de Folklore en el ILA, organismo que aquel había fundado en 1913. Seguidamente, lo nombró como adscripto de su cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires. El ILA también avaló el viaje de estudios musicológicos realizado por Vega en 1937, que abarcó Chile, Perú y Bolivia. A la par, en la década de 1930, Vega escribía regularmente sobre folklore en el periódico porteño *La Prensa*, en diarios y revistas nacionales e internacionales (cf. Cámara, Donozo y Goyena, 2015:

literatura argentina y la ideología nacionalista, al rol del Estado modernizador, al indianismo y el exotismo y a la argentinidad.

[144] Sobre el particular se consultó *Eurindia* (Rojas, 1951) y la *Restauración nacionalista* (Rojas, 1909).

[145] La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires publicó "La música de un códice colonial del siglo XVII" (Vega, 1931) y la *Fraseología* (Vega, 1941).

376-384). Estos datos muestran que la promoción del ideario nacionalista abarcó distintos frentes y puso en marcha diferentes estrategias.

Es obvio que Ricardo Rojas y Carlos Vega compartían su pasión por la literatura y la docencia, y si bien son muchos los análisis que podrían desarrollarse alrededor de este vínculo, se destaca que ambos tenían una idea en común sobre la manera en que el Estado debía impulsar la inculcación de valores e ideales para la formación de la conciencia de la nacionalidad; por ejemplo, Vega definió al tradicionalismo como "una actividad incitante que repercute en la vida pública y privada" (Vega, 2010: 8). En otras palabras, estos intelectuales desempeñaron un rol fundamental en la construcción de los discursos sobre la identidad argentina.

En *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Vega expresa que la política educacional es una acción dirigida a "la formación del ciudadano para la conciencia de la nacionalidad y está principalmente a cargo del Estado" (cf. Vega, [1981] 2010: 12). En suma, los grupos nacionalistas y tradicionalistas tuvieron un rol significativo en la definición de políticas estatales:

> "[…] algunos elementos característicos del entramado ideológico nacionalista fueron filtrándose a otros actores políticos y sociales, conservadores incluidos, a través de la producción literaria de algunos de sus representantes más célebres (como Lugones, Gálvez, Ibarguren o Hugo Wast), del control de organismos oficiales de ambas áreas, como la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, la Academia Argentina de Letras, la Comisión Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional, el Instituto Cinematográfico Argentino o el Consejo Nacional de Educación, de la imposición de la enseñanza religiosa en las escuelas de varios distritos provinciales, y de sus vínculos con la iglesia y el ejército." (Tato, 2009: 170)

Estos datos revelan que el posicionamiento ideológico impulsado por las distintas facciones del movimiento tradicionalista estaba en pleno auge y fue reforzado, y en algún caso absorbido, por aquellos que detentaron el poder entre 1930 y 1945. En el período de estudio, distintos grupos llevaron a cabo acciones a través de las publicaciones de alcance masivo[146] y de la industria del espectáculo, además de incidir en las escuelas.

[146] La compilación del Instituto Nacional de Musicología, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (Vega, 1981), reúne los cuarenta y cinco artículos publicados por Carlos Vega en la revista *Folklore* entre 1963 y 1965 (Editorial Honegger de Buenos Aires); además, recupera seis artículos que permanecían inéditos.

En la cita que se presenta a continuación, Vega define quiénes son los tradicionalistas y subraya la vinculación entre la tradición y la oralidad, aunque también alude a la producción y la difusión de contenidos a través de los centros ilustrados. También deja en claro la exclusión de la cultura aborigen en este área de estudios, dado que los tradicionalistas entendían que el folklore era representativo de la cultura criolla o, como diría Vega, del "tipo rural".

> "Cuando decimos 'tradición', pensamos principalmente en la trasmisión por medio de la palabra (oral); pero la tradición o trasmisión se realiza por todos los medios en todos los niveles sociales. Naturalmente, en los centros ilustrados se usa para la transmisión principalmente de la escritura de la palabra, la de la música, la de la danza, etcétera, y en los grupos rurales predominan la palabra hablada y el ejemplo personal. No es necesario decir que en este punto excluimos los grupos analfabetos aborígenes […]. Las personas que desarrollan inclinaciones afectivas por esa selección de bienes antiguos y por su ambiente reciben el nombre de 'tradicionalistas'". (Vega, 2010 [1981]: 7-8)

Si bien Vega no declaró abiertamente su adscripción al tradicionalismo[147], las temáticas que priorizó en su trabajo reflejan su inclinación ideológica. Bernardo Illari plantea que Vega asumió un posicionamiento "(a)político" y lo define como un nacionalista *sui generis.*

> "[…] de una manera u otra, toda su obra construye una imagen intelectual de Argentina y promueve su desarrollo por medio de la música: aunque Vega no militó dentro de las filas de ningún partido, y a despecho de la cuidadosa distancia que mantuvo de la política, contribuye consistentemente a las causas de nacionalismos culturales de distinta clase." (Illari, 2015: 164)

Illari señala las contradictorias posiciones asumidas por el musicólogo argentino en distintos momentos y remarca que las "recolecciones patrióticas" eran parte de un engranaje centralizado que funcionaba como un nacionalismo estatista.

[147] Vega identifica distintos períodos del mencionado movimiento en la Argentina, cada uno con sus idearios, sus respectivos representantes y sus orientaciones estéticas. Señala que estos surgen como reacción ante las grandes oleadas inmigratorias de fines de siglo XIX y principios del XX. Entre 1871 y 1889, ubica un primer período, representado por el escritor riojano Joaquín V. González —autor de *La tradición nacional* (1888)— e identifica un segundo período crítico para el país, entre 1904 y 1913, en coincidencia con la inmigración masiva.

Por último, es oportuno hacer un breve comentario acerca de las posiciones contradictorias que surgen de la lectura del "Proyecto de 1930". En este documento, Vega, por un lado, enfatiza que las melodías típicas se veían amenazadas por la actividad comercial que promovía la producción artificiosa y "difundía música superficial en boga, introduciendo elementos extraños a la intuición nativa". También señala que la multiplicación de las comunicaciones provocaba grandes cambios en la sensibilidad colectiva y sugiere que esto era negativo para la conciencia de la identidad de los argentinos. Sin embargo, al mismo tiempo, resalta que la asistencia de un equipo de filmación y grabación le ayudaría a cumplir con los objetivos científicos del trabajo de campo (cf. Vega, 1989). Es decir que se manifiesta una tensión entre la fascinación por el primitivismo rebosante de "exotismo" —o sea, las culturas criollas y aborígenes que vivían al margen de la era industrial— y la admiración por los avances tecnológicos propios de la modernidad.

7.3. La proyección del folklore

En la misma línea de lo que viene planteando, Martha Blache y Ana María Dupey reflexionan sobre el rol de los folkloristas argentinos en el período que abarca desde 1936 hasta el presente. Las autoras hacen énfasis en la participación pendular de los estudiosos de esta disciplina en el marco de un juego complejo, al vincular o desvincular al folklore en su relación con la comunidad académica y con los movimientos políticos, sociales, nacionales y regionales, que apelaron a las manifestaciones folklóricas para la construcción de imaginarios colectivos (cf. Blache y Dupey, 2007). Estos conceptos son indispensables para pensar en los nuevos usos y funciones que se les dio a los *textos* producidos en el marco de las recolecciones de música efectuadas por Vega, quien menciona la recreación de la música recogida en su ámbito social como parte de la proyección del folklore con finalidades educativas y artísticas (Vega, 1989).

El momento de actividad profesional de Vega se caracterizó por la expansión de las publicaciones culturales y por la incesante difusión de la música y las danzas "folklóricas" mediante libros, discos, partituras, etcétera. La simplificación de la diversidad y la asociación de los repertorios musicales con determinadas regiones o

provincias estaban en sintonía con la lógica de la clasificación de las "especies", pero también garantizaban la comunicación de los contenidos de una manera didáctica; por ejemplo, los géneros tradicionales de la Puna y la Quebrada fueron identificados con etiquetas tales como "bailecito coya", "carnavalito jujeño" o "aire norteño"[148].

Vega relata que en 1943 se representó el carnavalito en el teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, en una versión similar a la que el mismo Atahualpa Yupanqui había puesto en escena en 1941, con motivo de "La Semana de Córdoba" en el teatro Rivera Indarte de esa ciudad. Luego describe las modificaciones que hizo en la forma musical de un carnavalito recolectado en Jujuy para adaptarla a un espectáculo que tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1944[149], en el evento llamado "Festival de las catorce provincias" (Vega, 1952: 120). Esto indica que los textos fueron sometidos a nuevas entextualizaciones, en función de los propósitos y de la particularidad del evento en cuestión. Entonces, queda en evidencia que las *performances* musicales en tanto prácticas culturales son descontextualizables, y una vez descentradas de su ámbito, mantienen algunas propiedades e incorporan otras. En este caso, las fuentes documentales producidas con la finalidad de crear archivos se recrearon al servicio de la prédica nacionalista. Como ejemplo de la misma operación, resta mencionar que en *Las danzas populares*…, Vega aclara que las "formas superiores" del carnavalito estaban vigentes en el norte de las provincias de Salta y Jujuy, especialmente en la zona de la Puna y la Quebrada de Humahuaca, donde se practicaban como parte del repertorio social; es decir, no como espectáculo, sino de manera espontánea. Seguidamente, puntualiza que fuera de aquel ambiente, conviene hacer "adaptaciones" para representar el carnavalito en fiestas escolares, en reuniones de tradicionalistas o en actos destinados al gran público, y recomienda la ejecución de la versión armonizada para piano que adjunta en esta obra. También sugiere reemplazar las repeticiones de frases que pudieran confundir a los estudiantes y, como se mencionó en el capítulo 6, recomienda no utilizar textos que son inadecuados por su tema o por la "falsa de acentuación" de las palabras, característica del "gusto popular" jujeño. Además admite que reemplazó el rótulo con el que popularmente se conocen algunas figuras de las danzas por otras que

[148] Debido a que el carnavalito constituye una expresión fundamental de la cultura regional, por decreto Nº 3.621 de fecha 30 de septiembre de 1954, el Poder Ejecutivo Provincial, a cargo de Jorge Villafañe, declaró "baile y música regional de la provincia de Jujuy al carnavalito de la Quebrada de Humahuaca".

[149] En el anexo 2 se presenta la ficha manuscrita (FCV 630) donde Carlos Vega describió las figuras de la coreografía y consignó estos datos.

inventó inspirándose en los nombres de las figuras de ciertas "danzas históricas europeas" (cf. Vega, 1952: 120-127). Finalmente, alude al carácter de esta expresión con el siguiente comentario:

> "El carnavalito es danza jovial. Aunque bailada por indios tiene colateralmente por objeto la aproximación, nada exterior denuncia su oculto sentido. Ha de ejecutarse alegremente, inocentemente, como jugando, felices todos." (Vega, 1952: 144)

A modo de corolario de las temáticas tratadas, y para decirlo de una manera sintética, se destaca que con la intención (o el pretexto) de incluir a las manifestaciones de origen indígena, mestizo y afroamericano en los relatos de la nación, las élites intelectuales hablaron en nombre de estos colectivos. Entonces, los grupos que históricamente ocuparon un lugar de debilidad en los planos económico, social y simbólico fueron representados de manera sesgada en los proyectos nacionalistas, que heredaron la impronta neocolonial y etnocéntrica propia de la ciencia positivista[150]. Pero como el tratamiento de esta temática excede los objetivos del presente trabajo, simplemente se subraya que la mirada del Estado estaba dirigida a representar a las poblaciones de manera monolítica, en términos de grandes conglomerados culturalmente homogéneos. El "mapeo" llevado a cabo en los estudios regionales de folklore fue un instrumento eficaz para dar a conocer el dominio de la Nación y como una manera de ejercer el control sobre el territorio. La representación del dominio del país no solo se trata de dar a conocer los límites geopolíticos, sino que también se ocupa de seleccionar el patrimonio simbólico considerado emblemático de las regiones que lo integran. Entonces, las acciones dirigidas a la representación de la nación sonora se redujeron a las acciones de selección, nominación y clasificación de la información "recolectada" en el campo, y, complementariamente, en la difusión de los resultados de las investigaciones se incorporaban ilustraciones de los actores de estas prácticas y se hacían interpretaciones históricas unilaterales.

[150] Entre los autores que abordan las representaciones sociales en relación con las políticas de identidad y las cuestiones de clase, género, raza y nacionalidad en países latinoamericanos, se consultaron los trabajos de Briones (2008) y de Rita Segato (2007).

Conclusiones

En este capítulo se presentan las conclusiones relacionadas con las preguntas o los problemas que se plantearon en la introducción. En primer lugar se hace referencia al aspecto formal de las expresiones analizadas y a la clasificación, ya que se partió de la premisa de que era necesario explicar a qué se le llamó carnavalito antiguo y carnavalito moderno; y seguidamente, se puntualizan las conclusiones concernientes al proceso de documentación de las ejecuciones musicales y a las relaciones de poder, entre otras temáticas desarrolladas en el presente trabajo.

En los textos etnográficos producidos en los trabajos de campo efectuados en la provincia de Jujuy, consta que Carlos Vega presenció diversas prácticas de *performance* que tenían funciones sociales y formas de ejecución particulares. Sin embargo, en su obra publicada no se refleja esta diversidad, porque el musicólogo simplificó la multiplicidad de expresiones nativas agrupándolas en dos categorías: carnavalito antiguo y carnavalito moderno.

En el capítulo 1, se explicó que el estudio musicológico comprendía cuatro etapas y exigía hacer una interpretación histórica de la música y la danza. Considerando este precepto y asumiendo que estas investigaciones se sustentaban en los postulados teóricos del "difusionismo" y el evolucionismo cultural, Vega resolvió explicar la coexistencia de distintas manifestaciones culturales estableciendo una relación genealógica. Así es como las *performances* en ruedas fueron representadas como supervivencias de primitivas prácticas vinculadas a los rituales agrarios, que a través de los siglos evolucionaron al incorporar elementos musicales y coreográficos europeos, dando por resultado las modernas versiones del carnavalito que tenía propósitos recreativos y artísticos.

Los estudios sistemáticos de música tradicional argentina siguieron el canon establecido por los europeos a principios del siglo XX, particularmente por los musicólogos alemanes y los científicos austríacos. Es decir que los objetos de estudio se acomodaron a la perspectiva teórico-metodológica y a las definiciones epistemológicas dominantes. A la luz de los desarrollos disciplinares de los últimos años los estudiosos han señalado los problemas o inadecuaciones que surgieron al trasplantar mecánicamente a este continente matrices teóricas generadas en Europa, donde por

ejemplo no había sociedades que se auto-reconocen como indígenas, como sucede en los países latinoamericanos. Además, como uno de los principales objetivos de estos estudios científicos era la elaboración de clasificaciones universales que comprendían extensas áreas geográficas asociadas a grandes conglomerados poblacionales, fue necesario simplificar los órdenes o encasillamientos de las taxonomías clasificatorias[151]. Así, múltiples expresiones sonoras fueron englobadas en la categoría "cancionero pentatónico", abarcando una vasta región de Sudamérica (véase el mapa del área de dispersión del Cancionero Pentatónico, en anexo 1, p. 6). Vega reconoce que a los fines de la clasificación omitió las distinciones que permitían distinguir las ejecuciones en rondas, simplemente las llamó ruedas o carnavalito antiguo, y, finalmente, se utilizó el rótulo "el carnavalito" para legitimar a un determinado tipo de expresión, que representaba a la música folklórica entendida como convergencia entre la cultura incaica y la española.

Se advierte que la predilección por un tipo de manifestación por encima de otras constituye una arbitrariedad que puede entenderse indagando en el marco institucional y político en el que se llevaron a cabo estas recolecciones musicales. En realidad, estos proyectos no se centraban en la producción de un conocimiento de la cultura de la otredad desde el punto de vista de los sujetos y los grupos humanos estudiados, sino que se trataba principalmente de una descripción de los elementos sonoros y las formas compositivas, que respondía al afán clasificatorio de la ciencia positivista. Los distintos grupos humanos fueron representados en base a construcciones prototípicas centradas en las características raciales y los comportamientos que hacían ver a estas sociedades como algo exótico. En esta operación la diferencia se percibía como una insuficiencia, porque se tomó como referencia a la cultura europea, por ejemplo, la evolución de la música se estimaba por el grado de desarrollo técnico y formal y no se contemplaban otras posibilidades de valoración de la música como cultura.

[151] En los trabajos de Rita Segato y José J. de Carvalho (1994) y de Malena Kuss (2004) se desarrollan estos conceptos.

Asimismo, los folkloristas que hicieron investigaciones en este país en la primera mitad del siglo XX, no problematizaban el contexto, ya que en general lo entendían como una descripción global del área del relevamiento.

El carnavalito moderno, tal como lo define Carlos Vega, es una forma musical compuesta por patrones rítmicos y escalas heredadas de los antiguos peruanos, que se canta con coplas en español y se interpreta con instrumentos musicales europeos asimilados a la cultura criolla, como por ejemplo el acordeón y la guitarra. Indudablemente, es una expresión culturalmente mestiza. Del análisis desarrollado en el capítulo 5, se desprende que además de las formas "acriolladas", Vega grabó melodías ejecutadas en quena, cuya factura se reduce a un período que se repite, y que probablemente no estaban destinadas a la danzas sino que podrían ser piezas exclusivamente instrumentales. En el ejemplo ejecutado en anata, se reflejan las dudas que tuvo el colector con respecto a si era una melodía pentatónica, a la manera como debía interpretar las notas "desafinadas" y a la disposición de las frases (véase la FPM 42 de Vega en anexo 3, p. 51).

El carnaval del RF 69, consiste en un diseño rítmico-melódico breve que se reitera y da la sensación de circularidad, genera el interrogante acerca de si el acordeón estaría imitando una melodía del estilo de las que acompañaban a las ruedas o si estaría improvisando[152]. Este ejemplo musical no se estructura como los carnavalitos que llevan los números de RF 2842, 2843 y 2847, que tienen una introducción similar y secciones bien diferenciadas; estos son más parecidos a los carnavalitos modernos que se difundieron masivamente. El análisis muestra que, tal como anunció Vega, el nombre del género o "especie" musical no siempre remite a una estructura formal determinada, dado que en este corpus hay expresiones llamadas carnavalito y carnaval que no se ajustan a la pentatonía, o que se estructuran en pie ternario (véase las melodías de la FPM 69 y el RF 2718 en anexo 3, pp. 57 y 98).

Con respecto a las características formales del repertorio analizado, se concluye que prevalecen las estructuras de pie binario que se articulan en frases rítmicas, los períodos formados por un determinado número de frases rítmicas. Utilizando la terminología de la *Fraseología* de Vega, se trata de formas medidas en las que se combinan frases perfectas e imperfectas. Las frases perfectas responden a las formas de

[152] Stephen Blum hace hincapié en las estrategias que un observador externo debe desarrollar para reconocer la improvisación en culturas musicales que son ajenas a la de su sociedad (Nettl y Rusell, 2004).

la *frase primera* y *frase segunda*, y las imperfectas, resultan de la combinación de éstas. Las cuatro formas de frase rítmica mencionadas se representan de la siguiente manera:

$$\frac{2}{8} \quad \frac{4}{8} \quad \frac{4+2}{8} \quad \frac{2+4}{8}$$

Vega consideraba que un estudio científico de la música debía sustentarse en el análisis de las unidades del sistema rítmico, porque permitía operar sobre las relaciones numéricas constantes de sus valores. Según el autor estas cuatro frases son equivalentes a las siguientes fórmulas numéricas: $\frac{2}{8}$, 1=1; $\frac{4}{8}$, 2=2; $\frac{2+4}{8}$, 1=2; $\frac{4+2}{8}$, 2=1.

Como Vega sostuvo que el cancionero pentatónico se caracteriza por estas estructuras que marchan adheridos a la pentatonía, los análisis de las melodías del corpus seleccionado se orientaron hacia la comprobación de estas premisas. Se llegó a la conclusión de que la mayoría de las melodías presentan las características del cancionero pentatónico descriptas. Efectivamente, en los ejemplos de carnaval, carnavalito y carnavalcito predominan las melodías pentatónicas en pie binario. Prevalece el modo B "puro" o extendido y la melodía finaliza con un giro descendente que termina en la tónica.

En la caracterización de este cancionero, Vega señaló que la pentatonía andina incluía escalas con semitonos, pero no ejemplificó ni describió de qué manera se configuraban estas escalas. Se analizaron melodías cuyos sonidos dispuestos en serie coinciden con los modos dórico y eólico. Además, hay ejemplos en los que se identifican otras escalas que no tienen nombres conocidos en la teoría convencional, a las que Vega y Aretz llaman "escalas mestizas" (Vega 1934; Aretz 1952).

En el corpus seleccionado se encontraron algunas melodías tritónicas y tetrafónicas cuya presencia se explica porque acompañan las ruedas del carnaval o carnavalito antiguo, aunque estas no pertenecen al cancionero pentatónico[153]. Pero es la melodía en modo mayor la que resulta realmente extraña al conjunto (véase FPM 71 y RF 71 en anexo 3). Estos ejemplos son la excepción a la regla.

En cuanto a la macroestructura, estas breves piezas musicales pueden conformarse por uno, dos o tres períodos y los períodos y semiperíodos pueden repetirse sin seguir

[153] Es el caso de la T.D. 4494 que se parece a los "toques" de erkencho o de flautillas y que también podría tratarse de un canto de coplas con caja. Ambos expresiones son formas abiertas (no medidas) habitualmente acompañan las ejecuciones en ruedas colectivas sin distinción de parejas, que también se conocen con el nombre "carnaval".

una norma constante[154]. Es evidente que de las pautaciones o *melogramas* de Vega no se puede inferir la "forma compositiva".

La otra cuestión relevante que surge del análisis musical, además de la identificación de las escalas con semitonos, es que los períodos no siempre se componen con una cantidad de frases rítmicas simétrica. Vega sostuvo que en el cancionero pentatónico, los semiperíodos se ensamblan en pares funcionando a manera de propuesta y respuesta. Es decir que deberían conformarse por cuatro, seis u ocho frases rítmicas, pero esta disposición fraseológica no es tan frecuente. Mirando la columna "frases por período" en las tablas de síntesis de los resultados de los análisis, se puede apreciar que la cantidad de frases por período oscila entre tres y once frases, inclusive en la primera pieza analizada, hay un período de trece frases (véase anexo 2, pp.29-34).

En resumen, en el conjunto de piezas examinado, se encuentran algunas que son pentatónicas y otras que no lo son o que presentan otro principio de generación de forma, ya que algunas melodías siguen una pulsación pero no se ajustan a las leyes de la fraseología, o sea que son las formas del estrato etnográfico. Aunque Vega no estaba interesado en estas últimas, a pesar de eso, en las ejecuciones observadas fuera del contexto de las sesiones de grabación, registró algunas melodías o patrones rítmicos en forma escrita[155]. Por último, es notorio que en las melodías analizadas predominan las células rítmicas que popularmente se perciben como "ritmo de carnavalito" (son las que se puntualizan en el capítulo 5, p. 122).

En el transcurso de esta investigación surgió la preguntan acerca de si el método de fraseología aplicado por Vega era adecuado para la comprensión y la escritura de las ideas musicales. Se concluye que sí: la fraseología permite reconocer las unidades del sistema rítmico ―el pie, las frases rítmicas y los períodos― que se tomaban como referencia para caracterizar los cancioneros, pero sobre todo, esta propuesta es útil porque contempla métricas que representan apropiadamente las frases imperfectas, que son características del repertorio examinado y que no fueron observadas en la teoría musical clásica. Además, la noción de pie rítmico es útil para captar rápidamente la organización de las frases así como también la noción de frase rítmica facilita la comprensión de la dinámica de las ideas musicales. A pesar de estas ventajas, la

[154] Esto se puede comprobar viendo las transcripciones de la autora de este escrito en el anexo 3.

[155] Se refiere a los patrones rítmicos anotados en los cuadernos, que se adjuntan en el capítulo 2 y en el anexo 2.

escritura de las frases rítmicas generalmente no coincide con los versos de las poesías de las canciones, cuestión que ya fue observada por Ruiz (1985) y ejemplificada en un trabajo anterior (Sánchez, 2014a).

Por último, se comprueba que prevalecen las melodías con comienzo tético y las terminaciones en figuras prolongadas, equivalentes a las figuras negra o blanca.

Con respecto a esta idea de que las estructuras del sistema rítmico eran constantes, se advierte que Vega no tuvo en cuenta que los conceptos euro-occidentales de su teoría no son universales, así como tampoco lo es la lógica aplicada en la conceptualización del tiempo musical; por ejemplo, la distribución racionalmente proporcional de los sonidos en células y compases no es aplicable a cualquier cultura, así como no es viable pensar que las escalas definidas en base al sistema de afinación temperada se puedan tomar como referencia para apreciar otras tradiciones musicales. El significado y el funcionamiento de las organizaciones sonoras varían de una sociedad a otra, por ejemplo, lo que un oyente culto-euro-occidental escucha como desafinaciones o imprecisiones rítmicas inaceptables, podrían no ser evaluadas de la misma manera en un grupo que está atento al baile o que no valora la improvisación musical sin pensar si la organización de los sonidos encaja en un sistema tonal[156]. La perspectiva de los estudios realizados por los folkloristas contemporáneos de Vega en general no tuvieron estos recaudos porque se posicionaron como autoridad en la producción del saber y no se cuestionaron las consecuencias de la mentalidad etnocéntrica. Si bien las *performances* grabadas fueron modeladas de acuerdo al contexto de la documentación, las ejecuciones mantuvieron las estructuras rítmico-melódicas que permiten reconocer los principios de generación de forma elementales de los carnavalitos que resultan similares a los que se conocen popularmente. En cambio, no se puede asegurar lo mismo con la música de contextos ceremoniales porque la información es insuficiente y porque habría que poner en discusión si la perspectiva elegida es adecuada. Se destaca que la decisión de hacer clasificación tomando como referencia solo algunos aspectos formales de la melodía constituye una arbitrariedad, porque nada asegura que los componentes que los musicólogos definieron para estudiar la música de la otredad fueran relevantes para las comunidades que protagonizaban y creaban las prácticas estudiadas.

[156] En este sentido se han pronunciado Blacking (2001), Alan Lomax (2001) y Mantle Hood (2001), Netll (2012) y muchos otros musicólogos y antropólogos famosos.

Quedan sin respuesta los interrogantes sobre cómo sonaba el carnavalito moderno en los bailes de los clubes y las ruedas del carnaval en las ceremonias. Por ejemplo, en las grabaciones sobresale la melodía y no se distinguen otros elementos, pero es probable que en el contexto del festejo comunitario se incluyeran improvisaciones y variantes rítmicas en el acompañamiento armónico. Normalmente este tipo de elementos sonoros o estructurales funcionan como marcadores de identidad. Otra pregunta que queda sin respuesta es si en las fiestas familiares era usual el canto solista o si se cantaba a dos voces, como en los carnavalitos modernos producidos por las discográficas. Por último, dado que en estas grabaciones no participaron mujeres como *performers* solistas, surge la pregunta acerca de si siempre cantaban los hombres en el ámbito comunitario o si Vega no habría grabado a mujeres por algún motivo que no hizo explícito[157]. El contratiempo que se produce indica que no se habría seguido un texto escrito y que las coplas se conocían con variantes literarias, y quizás, para evitar estos inconvenientes Vega prefería no hacer grabaciones con participación de público. Actualmente, los textos poéticos se fijan en la memoria de la audiencia por la repetición de una misma versión a través de los *mass-media*, pero esto no siempre fue así.

Respecto de las denominaciones y la clasificación, se aclararon dos cuestiones interesantes para el estudio musicológico. Por un lado, los músicos que participaron en el rol de informantes en los trabajos de campo de Jujuy, seguramente utilizaban categorías y taxonomías diferentes a las del musicólogo. Sin embargo, en su obra publicada, Vega hace una interpretación de la historia del "carnavalito" que deja afuera otras interpretaciones, además, las expresiones como el quío, el baile al erke y la cacharpaya[158] se ejecutaban en ocasiones específicas, pero estas particularidades fueron ignoradas. Otra cuestión que Vega no aclara y que es preciso mencionar, es que las ruedas que tienen lugar en la época del carnaval, aunque sean conocidas con el nombre "carnaval" no significa que tengan relación con el carnaval europeo.

Se explicó que debido a la "flexibilidad tipológica de estos repertorios", es normal que una misma pieza sea conocida como carnavalito o carnaval o huaino o taquirari

[157] La única vez que un grupo de mujeres participan cantando como público, se produjeron confusiones con la letra de la canción y se interrumpió la grabación, en el RF 2845.

[158] *Cacharpalla* o *cacharpaya*, en quechua, significa "despedida", y refiere al acto y el efecto de la despedida. *Baile al erke* y *erkenchada* refieren a prácticas de música y danza en rueda colectiva al son de los toques de erkencho y caja.

indistintamente, porque existen diferencias de percepción entre observadores externos y nativos y entre los mismos lugareños. Pero además, una canción puede ejecutarse con distintos acompañamientos y arreglos que hacen que cambie la manera como se la percibe. Esta posibilidad se suma a las limitaciones de la noción de género como categoría clasificatoria ya señaladas, sobre todo, cuando no se vincula la *performance* musical a un contexto[159].

Dado que se ha naturalizado que los huainos y los carnavalitos son un mismo género, se aclara que los autores que hacen esta afirmación no precisan a qué tipo de huaino o de carnavalito se refieren (cf. Mendívil, 2010; Goyena, 2000). Esta investigación justamente pone de relieve que es indispensable especificar el lugar, el período histórico y el evento comunicativo en el que se enmarcan los repertorios que se intentan definir, y además, ambos géneros —huaino y carnavalito— se encuentran en distintos países de América del Sur y adquieren características formales particulares. Por ejemplo, Vega asegura que el carnavalito tiene la música del huaino pentatónico peruano, pero otros autores no piensan lo mismo[160].

Hasta el momento no se han hecho estudios sustentados en las fuentes de los archivos que demuestren que los huainos recolectados en los años treinta y cuarenta por Vega se estructuran de la misma forma que los carnavalitos analizados en este trabajo. En definitiva, la presente investigación constituye un punto de partida para desarrollar un análisis más completo de los repertorios tradicionales locales y regionales, o sea un estudio integral de la música popular producida en la primera mitad del siglo pasado, cuando no se había masificado la radiofonía ni el consumo de música grabada en la mayor parte del territorio de la Puna y la Quebrada de Humahuaca. Si bien se sospecha que en los años 1931 y 1932, los pobladores de los valles subandinos y de los parajes

[159] El concepto de género es un escurridizo y difuso y tiene limitaciones como categoría clasificatoria para estudiar la música y la narrativa oral (Bauman y Briggs, 1996). A principios del siglo XX Lehmann-Nistche expresaba que no estaban convencido de que el rótulo "musica criolla" que utilizaba para referirse a su colección fuese acertado, porque reconocía que la música popular local podía tener elementos arábigos o de otra procedencia además de los componentes españoles y aborígenes.

[160] En este escrito no se profundizó este tema porque habría que considerar otros objetivos y hacer estudios comparativos aparte. Además, ni Vega (1952) ni Aretz (1952) ni Goyena (1999) ni Mendívil (2010) aportan ejemplos musicales que demuestren en que aspecto son idénticos el huaino peruano y el carnavalito argentino.

rurales de la Puna no tenían acceso a los productos de la industria editorial, discográfica y del entretenimiento; no obstante, esta hipótesis requiere hacer estudios especiales[161].

Vega estudió la música desgajada de su contexto, como normalmente se hacía en aquel tiempo, y representó las prácticas como si se tratara de compartimentos estancos. El repertorio folklórico fue presentado como si se tratara de un patrimonio exclusivo de las "clases media y superiores" afincadas en ámbitos urbanos, mientras que las ruedas se muestran como si fueran usufructuadas solamente entre los aborígenes y mestizos en ámbitos rurales. Esta idea de cultura asociada a comunidades aisladas, económicamente autosustentable y a territorios cerrados es resabio del pensamiento romántico[162]. El aislamiento que los folkloristas describían como señal de haber "descubierto" la existencia de culturas *folk* era solo aparente, sin embargo la música y los músicos debieron haber circulado de una manera más dinámica, porque por ejemplo Vega no alude a los desplazamientos de trabajadores provenientes de países vecinos y del Chaco occidental a raíz de la guerra del Chaco y de la zafra, pero en la enunciación de sus teorías vuelve a los encasillamientos decimonónicos y no logra articular ideas que pongan en diálogo los procesos económicos, políticos y sociales con la cultura popular. Además, la estadía de Vega en el área relevada, se limitaba a la realización de entrevistas y grabaciones, pero no compartía la vida cotidiana con las comunidades durante un período suficientemente prolongado como para desarrollar este tipo de estudios. Por ejemplo, los músicos que ejecutaron algunas melodías en el acordeón o la quena podrían haber imitado la música de grupos étnicos ajenos a los de su sociedad, así como Félix Caballero, nacido y residente en la provincia de Jujuy, fue convocado para tocar música en Radio Belgrano de Buenos Aires en el año 1932, aunque Vega aclara que los ejemplos musicales que cantó y tocó para él no habían sido grabados comercialmente (Vega, 1945, CCV 24-2:1). En este mismo Cuaderno de Viaje, Juan Tejerina comenta que en los carnavales se hacían comparsas en las que se mezclaban

[161] Los trabajos de Radek Sánchez Patzy (2015) sobre la música andina de la frontera argentino-boliviana producida por Felipe Rivera y los de Cámara de Landa (1994, 1995, 2006) sobre la baguala y las prácticas musicales del carnaval contribuyen a reconstruir la historia social de la música popular regional.

[162] Vega clasificaba a las personas tomando como referencia los rasgos fenotípicos y la procedencia o el lugar de nacimiento, pero estos indicadores no deben ser tomados como sinónimo de identidad. Además, en su pensamiento reverberan las ideas de la Generación del Centenario, que construyó la imagen de que las comunidades criollas del interior del país constituían el *volk* argentino, o sea, el pueblo auténtico o el arquetipo de la nacionalidad.

personajes que representaban a diablos junto con otros disfrazados de "caciques indios" y "negros". El informante manifiesta que se le ocurrió esta idea después de ver las "rondas de los chaquenses" en el ingenio de San Martín de Tabacal y por otra parte, refiere que copiaron los disfraces de las imágenes de las revistas comerciales. Este testimonio confirma que grandes contingentes de población del Noroeste argentino y del Chaco occidental eran desplazados cada año para trabajar en los ingenios azucareros y tabacaleros. En la misma línea, este musicólogo relata que en sus recorrida por el Noroeste argentino participó en ruedas ceremoniales celebradas por indígenas chaquenses, fuertemente influidos por grupos amazónicos y andinos[163] (cf. Vega, 1956: 55).

Con estos comentarios se quiere señalar que las definiciones de identidad y cultura que los folkloristas argumentaron se hicieron sobre la base de nociones simplificadoras con escaso sustento sociológico. Además, como se explicó en los capítulos 1 y 2, Vega no dio precisiones con respecto a la forma en que sus interlocutores percibían su propia identidad.

En la representación del carnavalito moderno y del carnaval o carnavalito antiguo, como era usual a principios del siglo pasado, no se consideró el punto de vista del "nativo" o de los protagonistas de estas prácticas. Se estima necesario seguir profundizando el análisis, por ejemplo, haciendo escuchar estas grabaciones a otras personas. Quizás por este camino se pueda lograr un mayor conocimiento sobre la música y los grupos humanos, porque las melodías cuyas escalas y formas de composición no se asemejan a la mayoría de los carnavalitos, podrían ser representativas de otras culturas o pueblos que no han sido mencionados[164].

En el capítulo 3 se explicaron las adaptaciones que se hicieron en las *performances* musicales en relación con la tecnología de grabación utilizada en Jujuy. Las reflexiones desarrolladas son útiles para explicar qué se "perdió" y que se incorporó en estas grabaciones documentales. Lo que se ha querido poner de relieve es el proceso de entextualización, sobre todo, mostrar que los textos no pueden ser estudiados escindidos del contexto en el que fueron producidos. Otra cuestión destacable es que en las grabaciones documentales está ausente la sonoridad de los festejos comunitarios y

[163] Se infiere que podría haber estado en una comunidad tupí-guaraní entre otras posibilidades.

[164] Un miembro de la comunidad tupí guaraní de Yacuy (Salta, Argentina) dijo a la autora de esta tesis que el RF 2647 era música de los chané.

que no solo cambió la forma de las ejecuciones sino también los propósitos, ya que no se desarrollaban en conjunto con el baile o en función del espectáculo artístico.

Por otra parte, en el contexto ritual el sonido podría funcionar de una manera completamente diferente a la que usualmente asume en un ámbito de diversión. Se destaca que así como los investigadores no contemplaron la diferencia existente entre sus marcos cognitivos y los de sus interlocutores, tampoco tuvieron en cuenta que el marco perceptual de los lugareños en situaciones rituales podrían suponer otras taxonomía con respecto a lo que comúnmente los occidentales llamamos "la realidad".

De la consulta de los textos etnográficos producidos por Vega en la década de 1930, no surge que los músicos participantes hubieran tenido la experiencia de hacer grabaciones con anterioridad. Hasta el momento no se han encontrado testimonios acerca de las vivencias de los informantes en las sesiones de grabación; sin embargo, es probable que las recolecciones musicales de 1931 y 1932 constituyan un hito en la historia de las comunidades de la Puna y la Quebrada de Humahuaca[165].

En los cuatro primeros capítulos se explica que las estrategias que Vega utilizó para anotar y analizar la música se ceñían a las normas establecidas, pero no se encontraron testimonios sobre lo que los lugareños pensaban acerca de la manera de registrar la música de tradición oral en forma escrita o fonográfica. Todas estas cuestiones podrán retomarse en futuras investigaciones.

En el capítulo 3, también se hizo referencia al orden de las piezas grabadas con la finalidad de formar colecciones destinadas a la creación de archivos sonoros. Visiblemente, Vega siguió el mismo orden con el que Lehmann-Nitsche dispuso su colección de música criolla, pero esta organización no tiene nada que ver con la que manera en que se arma un repertorio en un baile familiar o en un club. En estos casos, la música está en función del desarrollo general del evento[166]. Los músicos pueden disponer una secuencia de piezas musicales con el propósito de causar ciertos efectos en la audiencia, que pueden ser de euforia, melancolía, romanticismos, etcétera, o pueden intercalar piezas a pedido del público, o sea que los músicos pueden ejercer cierto poder

[165] Si bien Félix Caballero relata que había participado en grabaciones comerciales realizadas en Buenos Aires; sin embargo, no se han encontrado información acerca de que los informantes hubieran grabado música antes de la llegada de Vega.

[166] La definición de *performance* se centra en la interdependencia entre la forma de la obra, la interacción de los músicos y la audiencia o público y el desarrollo general de las ejecuciones.

social, pero en la instancia del registro musicológico esta potencialidad se suprimió, así como también el rol de los músicos se desdibujó[167].

Respecto de la contextualización de la música documentada *in situ*, se partió de la idea de que las recolecciones llevadas a cabo en Jujuy hicieron que la cultura popular[168] deviniera en objeto de la ciencia. En cuanto al "carnavalito", es indudable que las versiones analizadas fueron creadas en el contexto de las sesiones de grabación o en las entrevistas. En este sentido se propone la idea de que en los trabajos etnográficos de Vega se crearon nuevos textos y contextos.

Los ejemplos presentados en el capítulo 6, muestran que los roles, los objetivos y las pautas de interacción social se imbrican en la ejecución y que los mensajes comunicados, ya sean discursos verbales o sonoros, se modelaron en consonancia con la organización total de la *performance*. Los propósitos de estas ejecuciones se redireccionaron hacia la consecución de muestras apropiadas para la creación de colecciones de archivo.

En este punto, se puede afirmar sin lugar a dudas que si esta investigación se hubiera limitado al análisis musical y a la comparación de las partituras elaboradas por Vega y por la autora de este escrito, no se podría haber explicado que el repertorio estudiado fue doblemente recontextualizado. La perspectiva elegida enriqueció esta investigación porque aporta nueva información sobre la interacción entre los actores y pone en evidencia que en construcción de la narrativa del carnavalito predominó la óptica del musicólogo. Igualmente, esta reflexión saca a la luz las técnicas y estrategias implementadas en la recolección de los datos y suministra información significativa para explicar la naturaleza de las fuentes documentales de los archivos.

De todo lo que se modificó en la documentación, se recalca que el carnavalito no tenía ni tiene una coreografía fija, y por lo tanto su duración quedaba a criterio de los músicos que podían repetir las secciones *ad libitum* o dependiendo del entusiasmo de los bailarines. Probablemente los músicos incluían improvisaciones o intervenían

---

[167] Los informantes fueron tratados como meros portadores de supervivencias. Esta visión cosifica a las personas y a la cultura.

[168] Para estos colectores, la música tradicional abarcaba tanto los repertorios del ámbito indígena como los del ámbito criollo y la música popular en boga, aunque siempre trataron de excluir las expresiones populares urbanas, masivas y mediatizadas, o sea, las músicas que estaban de moda como resultado de la acción de la industria discográfica y de los *mass-media*.

introduciendo comentarios en relación con la danza o con el comportamiento del público, aunque nada de esto se conservó en las sesiones de grabación. En las versiones grabadas la extensión se pautó conforme a las características de los discos y al interés del colector. Sin embargo, las coplas hacen referencia a que en carnaval "no hay que sentarse, todo es cantar y bailar", y Vega declara que las ejecuciones musicales podían durar varios días y noches.

Además de estos cambios, en las ejecuciones grabadas se desdibujaron los componentes performativos que seguramente tenían significados indexicales, por ejemplo, el toque de la caja con o sin chirlera y la emisión del canto imitando al erkencho, son componentes que hacen al estilo del género y que Vega no contempló.

En la nueva situación también cambió el rol de los *performer*s, dado que en el contexto comunitario los músicos animaban la fiesta y se preocupaban por satisfacer las expectativas de la audiencia. Por el contrario, en el rol de informantes, debieron ajustar sus acciones a los requerimientos de Vega.

A pesar de que las mediaciones influyeron o determinaron la forma y la sonoridad de las ejecuciones, Vega presentó las melodías grabadas y/o escritas como si fueran muestras de la "auténtica" música regional[169], ignorando su propia intervención y la de la tecnología. Sin embargo, ambos aspectos fueron determinantes en el modelado de la música grabada, por ejemplo, en los dos primeros viajes a Jujuy las piezas fueron interpretadas por un solista y cuando se utilizó un grabador eléctrico, se registraron ejemplos interpretados por dúos y tríos. Obviamente, estas versiones del carnavalito fueron creadas y seleccionadas dentro de una infinidad de versiones que habrían circulado en el área relevada en el período 1931-1945.

Por todo lo explicado, se reafirma que Vega y sus colaboradores crearon una música folklórica para la región y la nación. Asimismo, los temas desarrollados en este trabajo de tesis evidencian que el archivo es un saber discursivo que está estéticamente orientado y que refleja las disposiciones ideológicas de los investigadores (García, 2012).

[169] Vega manifestaba que su recolección tenía valor documental porque las fuentes eran "criollos auténticos" e "indios puros". Asimismo, sostuvo que la música documentada eran creaciones del pasado, que no estaban "contaminadas" por la música en boga que se generaba y consumía en el ámbito urbano (Vega, 1944).

En sus discursos Vega sostenía que las recolecciones de música tradicional contribuían a la concientización de la nacionalidad por parte de la ciudadanía en tiempos en que la configuración del país se modificaba definitivamente como consecuencia de la masiva llegada de inmigrantes. Sin embargo, en la etnografía del carnavalito no se han encontrado datos que indiquen que había interés en visibilizar a estos grupos. Inclusive, en la obra del Vega del período estudiado, la Argentina es representada como un país con pocos matices.

En otras palabras, los investigadores construyeron un Otro etnográfico a partir de la constitución de un "nosotros", definido como un conjunto de rasgos fisonómicos y de prácticas lingüísticas, sociales y religiosas, que los alineaba con la cultura hispano-criolla. Este "nosotros" hacia un culto de los valores morales del auténtico pueblo argentino de raigambre criollo, con quien compartía un acervo. De modo que la colección de música folklórica formaba parte de este patrimonio.

Lo que Vega relata como resultado de sus observaciones de las ruedas de la ofrenda a la Pachamama y del carnavalito ejecutado en el patio de una casa de Tilcara, dejan entrever que tanto la gente como la música que hacían eran percibidos como una alteridad incomprensible. De la descripción de la ofrenda a la Pachamama se infiere que el musicólogo describe el ritual como si estuviera frente a algo desconocido e insinúa que los comportamientos de los "serranos" son censurables (véase el texto de la FCV 575 en anexo 2).

En la evaluación de las relaciones de poder se ha tenido en cuenta que Vega se posicionó en el campo como un "hombre de ciencia", habituado a las costumbres burguesas y a la vida de una metrópolis como era Buenos Aires.

Con la autoridad que le confería su estatus social, postuló que el carnavalito moderno era la expresión predilecta de los habitantes de la provincia de Jujuy y así contribuyó a que este nombre fuese acuñado como expresión de la música folklórica. Posteriormente, el carnavalito fue difundido a través de distintos medios mientras que las ruedas del carnaval o carnavalito antiguo, quedaron en el imaginario popular como una de las figuras de aquel del baile. Por otra parte, en la difusión de su trabajo Vega no comunicó las dudas que le surgieron ante las repuestas de los informantes, sino que frente a lo desconocido se posicionó como un sujeto asertivo[170].

[170] En los textos etnográficos se refleja las versiones contradictorias que los informantes proporcionaban al ser interrogados acerca de si el carnaval y el carnavalito eran una misma especie.

En conclusión, Vega se sintió con derecho a modificar los nombres nativos (*emic*) de las prácticas y a reemplazarlos por denominaciones inventadas en función de la perspectiva académica. Las acciones de nombrar, ilustrar, clasificar y describir la cultura de la otredad constituyen indicios de cómo se hacía ciencia en un mundo que no cuestionaba la mentalidad colonial decimonónica. Con la intención (o el pretexto) de incluir en los relatos de la nación a las expresiones y los símbolos del Otro interno, las elites hablaron por los colectivos, principalmente los indígenas y afrodescendientes, que históricamente fueron marginados.

El conocimiento construido sobre la música y la danza jujeña se generó desde un posicionamiento centrado en la racionalidad occidental-europea y en la orientación estética propia de la clase social de los científicos e intelectuales. Es general se plantearon relaciones de poder asimétricas. Por todo lo explicado, el encuentro etnográfico entre Vega y los pobladores altojujeños no incluía la reflexión compartida sobre las temáticas tratadas, sino que el intercambio se centraba en la obtención de información sobre la música y las danzas populares con el objetivo de corroborar la procedencia y la antigüedad de las mismas, y con el fin de consignar el ascendencia de los informantes desde una concepción racializada de la cultura.

Si bien Vega les preguntaba a los músicos de qué manera habían aprendido las melodías, lo hacía porque quería asegurarse que habían sido transmitidas oralmente y que el repertorio no era un producto generado por la industria discográfica. Pero estas preguntas no estaban dirigidas a indagar los procesos cognitivos o creativos.

Respecto de la entextualizacion, los conceptos tratados hacen posible responder a quienes han opinado livianamente que las grabaciones musicales del archivo del INM no tienen valor documental, porque están descontextualizadas. En primer término, la descontextualización es una fase del proceso de entextualización que no puede ser pensada sino en función de la recontextualización. Entonces antes de formular juicios de este tipo, hay que revisar cómo se transforma un discurso sonoro en un texto, que es un proceso más complejo[171].

Si bien se ha escrito suficientemente sobre la actividad musicológica de Vega, no se había explicado en qué aspectos se modificaron las ejecuciones musicales grabadas ni

---

[171] Algunos musicólogos opinan que las fuentes documentales de los archivos consultados no revisten interés por estar descontextualizados o porque fueron producidas en un contexto artificial, pero estas personas no han discutidos estas opiniones en sus publicaciones.

se ha mostrado con ejemplos concretos, cómo se transformaron las melodías en la segunda fase de la entextualización, cuando la música fue representada en las Fichas de pautaciones. Este ángulo no había sido explorado y sin embargo, es crucial para evidenciar que texto y contexto se modelaron en función de los objetivos del proyecto científico.

Acerca de las dos tramas —la metodológica y la política— que se ponen de manifiesto en la legitimación de los repertorios del "acervo tradicional", la reflexión desarrollada en el último capítulo suministra un panorama más abarcativo de los intereses institucionales y políticos a los que representaba Vega. Si bien no ha sido un objetivo de esta investigación analizar el rol político de Vega, esta aproximación a la ideología de sus tutores ayuda a esclarecer el marco histórico en el que se emitían las valoraciones declaradas.

En cuanto a la trama política, la actividad profesional de Vega no escapa a la tradicional alianza entre folklore y nacionalismo. Su trabajo contó con el respaldo de los sectores de poder aliados en la planificación e implementación de políticas educativas y culturales, y en lo que concierne al campo de la cultura popular, su producción dejó una huella imborrable. Vega ejerció un rol como representante de organismos estatales y en su obra se puede advertir una especie de promoción de los valores de la ciudadanía que eran esperables en el marco de un proyecto de modernización del país.

Un concepto relevante acerca de la coyuntura social y política es que los estudios de la música tradicional folklórica y popular se desarrollaron sobre la base de exclusiones e inclusiones establecidas por los académicos extranjeros y reproducidas por los investigadores locales. Las discusiones sostenidas son clave para identificar las fuerzas sociales que ejercieron el poder en la representación de "la nación sonora".

El pensamiento de *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas influyó tanto en la selección del tipo de música a documentar en las investigaciones de Vega como en la valoración positiva del legado cultural de los incas, particularmente del repertorio pentatónico[172], y por esta razón se le asignó un lugar preferencial a determinadas especies o géneros. Por ejemplo, la colección de música grabada en Jujuy en el Viaje de 1931 comienza con un huaino[173], una expresión del folklore tradicional peruano. Igualmente, en las recolecciones efectuadas en la Puna y la Quebrada jujeña se priorizó la grabación de carnavalitos y de expresiones que tenían nombres parecidos —carnavalcito, carnaval y huainito—, pues Vega pensaba que las melodías que se recogían en aquel tiempo conservaban los moldes de composición del pasado mediato o remoto prácticamente sin cambios.

El musicólogo reconoció que en la misma clase incluyó prácticas tan disímiles como la danza de las cintas, el carnavalito, las ruedas de los "primitivos chaquenses" (fuertemente influidos por los amazónicos y por los andinos) y las danzas en rondas de los indios de la alta cultura (preincaicos). En este sentido, se evidencian las

[172] Se refiere a lo tratado en el capítulo 2, sobre la transcripción de las colecciones de música peruana de los esposos D'Harcourt y de Guzmán Cáceres, que Vega hizo a partir de finales de la década de 1920.

[173] De las cincuenta y una melodías recogidas en 1931, diez son huainos.

inconsistencias teóricas y la constitución de una narrativa canónica, más que un paradigma científico para estudiar el campo de la música popular y tradicional.

También en relación con lo tratado en el capítulo 7, considerando que Vega hizo sus viajes de estudios inaugurales cuando se instauró el primer gobierno de facto en el país, es lógico pensar que los informantes hubieran tenido reservas para cantar repertorios que confrontasen con el poder o que fuesen críticos con lo que sucedía en Buenos Aires, ya que estaban frente a un representante de organismos estatales. Seguramente se produjeron errores en la comunicación y en la interpretación de los mensajes emitidos, porque Vega era un "hombre de ciencia" habituado a las costumbres rioplatenses, que no conocía las costumbres tradicionales de los "mestizos serranos" puneños o de los "cholos" bolivianos.

Considerando que este estudio se refiere a la música del carnaval y que esa es la época propicia para el desenfreno y la subversión del orden social establecido, resulta sospechoso que en las coplas analizadas no aparezcan alusiones al carnaval como oportunidad para ironizar e invertir las jerarquías o expresar las emociones reprimidas. Si bien se podría pensar que los informantes pudieron haber cuidado de expresar este tipo de mensajes por respeto al entrevistador, con quien no habrían establecido un vínculo de absoluta confianza, también se sospecha que Vega pudo haber ejercido cierta censura en este sentido. Teniendo en cuenta que recomendó que en las escuelas se suprimieran los carnavalitos que tuvieran coplas con frases indecorosas o con palabras acentuadas de manera distinta de lo reglamentado, no es aventurado hipotetizar que haya evitado toda referencia que denunciara desigualdades sociales[174].

Respecto de la etnografía propiamente dicha, a raíz de que Vega no utilizó el método clásico del trabajo etnográfico, no se puede saber qué propósitos tenían los músicos que colaboraron con él, y no hay manera de averiguar con qué criterios habrían seleccionado el repertorio; sin embargo, es inevitable imaginar que los nativos habrían hecho selecciones en forma deliberada o espontánea. Por un lado, el repertorio podría haberse elegido en función del lucimiento personal, a través de la ejecución de ciertos instrumentos musicales o del canto de ciertas piezas musicales alusivas a los sentimientos amorosos. Por otro lado, ciertas sonoridades funcionan como marcadores

[174] Ruiz (2015), Aharonián (2015) e Illari (2015) son críticos respecto de la actitud de Vega, porque consideran que podría haber denunciado las desigualdades económicas y sociales que soportaban las comunidades del Interior profundo que estudió. Vega, por su parte, manifestó expresamente que no se ocupaba de establecer relaciones entre la música y las cuestiones sociológicas.

de clase o de identidad; por ejemplo, el acordeonista Francisco Ibarra grabó varias piezas musicales de carnaval y carnavalito. Es posible que Vega considerase que este informante era de clase social media o superior porque era jefe de correos en Yavi, y aunque se puede pensar que prefirió el acordeón, porque se escuchaba con relativa nitidez en las grabaciones, también se debe considerar que este instrumento estaba asociado a los grupos criollos.

A pesar de las contradicciones señaladas, la obra de Vega fue difundida en las instituciones educativas de todo el país y varias generaciones de profesores de música y de danzas difundieron su legado. La carencia de revisiones provocó que el saber construido en torno al carnavalito se haya propagado sin objeciones.

La reflexión en torno a las exclusiones e inclusiones pone de manifiesto la perspectiva epistemológica de la presente investigación, así como el recorrido por los personajes y las marcas que atravesaron las disciplinas evidencia la perspectiva histórica.

En este trabajo, se ha mostrado la manera en que fue tratada la información en función de la clasificación de la música, y también se devela qué sucede cuando los discursos sonoros se convierten en textos susceptibles de ser manipulados. El contraste más notorio entre la perspectiva de los folkloristas como Vega y la que proponen los estudios de arte verbal consiste en que el enfoque de los pioneros concebía la organización formal del género como una propiedad inmanente, normativa y estructurante de los textos, mientras que los folkloristas del *verbal art* ven la forma y el género como un conjunto de normas y acciones convencionalizadas pero abiertas a un espectro flexible e ilimitado de posibilidades de organización de los medios y las estructuras formales dentro de la práctica discursiva.

Los ejemplos presentados prueban que los textos están abiertos a nuevas posibilidades de interpretación; de hecho, en esta tesis se los ha resignificado. Así como la puesta en escena del carnavalito como espectáculo en el Teatro Colón muestra una nueva textualización de lo sonoro, las transcripciones musicales pueden resultar inspiradoras para compositores y músicos, y pueden ser objeto de arreglos e instrumentaciones.

En este sentido, se puede intentar reanimar este repertorio contactando a los descendientes de los músicos que colaboraron con los trabajos de Vega y a otros músicos residentes en la provincia de Jujuy para que debatan sobre qué hacer con este

patrimonio en el entorno familiar y en el ámbito municipal o provincial. Más allá de lo que se ha dicho en este escrito, las fuentes de los archivos podrían ser objeto de otras interpretaciones, así como la música regional jujeña es materia de resignificación por parte de compositores populares cercanos al rock o a otros géneros. Esta investigación contribuye a imaginar acciones en esta dirección. La perspectiva elegida en este trabajo aporta un marco conceptual indispensable para seguir avanzando en el estudio de la cultura popular y sus conexiones con otras formas o manifestaciones como la cultura masiva y la erudita o "clásica".

Finalmente, la revisión conceptual desarrollada aporta nuevos elementos que muestran de qué modo las ideas gestadas en otros países se encarnaron en las prácticas y en el pensamiento de los científicos locales. Al mismo tiempo, nos interpela como profesionales, porque nos hace preguntarnos qué distancia separa los enfoques y las prácticas disciplinares de los pioneros con las actuales[175].

[175] Con el correr del tiempo, las ideas de Vega se cristalizaron, y se siguió hablando de "el carnavalito" de manera genérica. En el umbral del siglo XXI, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* se hace referencia al "Carnavalito de la Argentina" (Goyena, 1999). Se reproducen las ideas publicadas por aquel en la década de 1950, y no se aclara que se describe un cierto tipo de carnavalito, entre muchas otras expresiones típicas de la Puna y la Quebrada que reciben o recibían este nombre. Tampoco se aclara si se está hablando del carnavalito producido comercialmente o del que conforma la colección hecha por Vega.

Fuentes documentales

Documentos pertenecientes a los Archivos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (ACINM)

Libro de Registros de Grabaciones Documentales y Tomas Directas.

Libro de Registro de Viajes de los investigadores del INM.

Vega, Carlos (1931). Informe sobre un viaje de estudios etnográficos realizado a la Provincia de Jujuy desde el día 1 de abril hasta el 10 de mayo de 1931, Exp, 349/31. Copia del documento original perteneciente al Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia.

Vega, Carlos (1932). Informe sobre un "viaje de estudios etnográficos" realizado en la provincia de Jujuy desde el día 3 hasta el 26 de febrero de 1932.

Vega, Carlos (1945). Informe sobre el viaje de estudios musicológicos realizado en las Provincias del Norte y el Oeste argentinos desde el día 6 de febrero hasta el 21 de marzo de 1945.

Vega, Carlos (1931). Carlos Vega a Martín Doello Jurado (17-IV-1931), Exp. C 349/31 [Carta]. Copia del documento original perteneciente al Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia".

Vega, Carlos (1945). Cuaderno de Viaje Nro. 24-2 [Cuaderno]. Correspondiente al Viaje de estudios 41 realizado en la provincia de Jujuy desde el día 6 de febrero hasta el 21 de marzo de 1945.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 20, Carnavalcito.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 34, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 37, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 40, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 42, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 45 Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 46 Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 58, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 64, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 68, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 69, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 70, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 71, Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Ficha de Pautación Musical Nro. 72, Carnaval.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical Nro. 4308, Carnavalito.

Vega, Carlos (1932). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 20, Carnaval.

Vega, Carlos (1932). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 21, Carnaval.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1131, Carnavalito.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1145, Carnavalito.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1146, Carnavalito.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1148, Carnavalito.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1153, Carnavalito.

Vega, Carlos y Silvia Einsenstein (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1157, Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Ficha de Pautación Musical por Toma Directa Nro. 4494, La rueda.

Vega, Carlos (1945). Cuaderno de Pautaciones Musicales Nro. 49, correspondiente al Viaje de Estudios 41 a la Provincia de Jujuy.

Vega, Carlos (1945). Cuaderno de Pautaciones Musicales Nro. 50, correspondiente al Viaje de Estudios 41 a la Provincia de Jujuy.

Documentos pertenecientes al Archivo fotográfico del INM

Vega, Carlos (1932). Carnaval en rueda, La Quiaca (Jujuy). Fotografía Nro. 34 (INM).

Vega, Carlos (1932). Francisco Ibarra en la sesión de grabación, Yavi (Jujuy). Fotografía Nro. 36 (INM).

Vega, Carlos (1932). Vega con Remigio Miranda e Hilario Aguirre, Yavi (Jujuy). Fotografía Nro. 41 (INM).

Grabaciones documentales pertenecientes al Archivo sonoro del INM

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 20. Carnavalcito.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 34. Carnaval (rueda).

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 37. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 40. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 45. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 46. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 47. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 58. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 64. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 68. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 69. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 70. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 71. Carnaval.

Vega, Carlos (1931). Registro Fonográfico Nro. 72. Carnaval.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2643. Carnaval.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2644. Carnaval.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2647. Carnaval.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2683. Carnavalcito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2684. Carnaval.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2718. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2721. Carnavalcito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2734. Carnavalcito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2735. Carnavalcito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2747. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2748. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2842. Carnavalito.

Vega, Carlos. (1945). Registro Fonográfico Nro. 2843. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2844. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2845. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2846. Carnavalito.

Vega, Carlos (1945). Registro Fonográfico Nro. 2847. Carnavalito.

Documentos pertenecientes al Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (FACM UCA)

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 560, Carnaval.

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 568, Danza del Carnavalito.

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 575, Danza de "Las Ofrendas".

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 583, Carnaval. Danzas Populares.

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 584, "El Quío" [Carnaval].

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 630, Carnavalito.

Vega, Carlos. Ficha de Viaje Nro. 631, Carnaval y Cacharpalla.

Bibliografía

Aharonián, Coriún (2015). "Carlos Vega y el estudio de la música popular", en: Cámara de Landa (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 251-271. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Aretz, Isabel (1952). *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Aretz, Isabel (1988). "Homenaje a Carlos Vega", *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires 17 al 20 de septiembre de 1986*, pp. 175-198. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1988.

Aretz, Isabel (1997). "Los gracejos musicales de Tucumán (un género poco conocido)". *Música e Investigación* N° 1, pp. 13-24. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1997.

Bauman, Richard (1975). "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* N° 77, pp. 290-311. Austin: University of Texas.

Bauman, Richard y Charles Briggs (1990). "Poetics and performance as critical perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* N° 19, pp. 59-88.

Bauman, Richard y Charles Briggs (1996). "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas*, vol. 11, 78-108, Buenos Aires.

Béhague, Gerard (1988). "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular". *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*, Irma Ruiz, Alejandra Cragnolini y Elizabeth Roig (eds.), pp. 303-317. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Béhague, Gerard (1991). "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical". *Actas de las VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia anual de la AAM*, Buenos Aires [disertación inédita, versión mecanografiada disponible en la biblioteca del INM].

Ben Amos, Dan (1995). "Hacia una definición de folklore en contexto". *Narrativa Folklórica (II). Introducción y compilación de textos*, pp. 38-60. Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología.

Ben Amos, Dan (comp.) (1995). *Narrativa folklórica (II). Introducción y compilación de textos.* Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología.

Bentivegna, Diego. "Acervo y polémica: tensiones y disputas en torno a la legitimación de la literatura tradicional en cancioneros populares argentinos (1920-1950)". *Rétor* 3/(2), 2013. Disponible en: http://bit.ly/2vIxibY [último acceso: 22 de julio de 2017].

Blache, Martha (2002). "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual", en Visacovsky, Sergio y Rosana Guber (comps.), *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*, pp. 27-51. Buenos Aires: Antropofagia.

Blache, Martha y Ana María Dupey (2007). "Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* Nº 32, pp. 299-318. Buenos Aires. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es [último acceso: 22 de julio de 2017].

Blacking, John (2001). "El análisis cultural de la música", en Cruces, Francisco (ed.). *Las Culturas Musicales (lecturas de etnomusicología)*, pp. 181-202. Madrid: Trotta.

Blum, Stephen (2004). "Reconocer la improvisación", en Nettl, Bruno y Melinda Russel (eds.). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, pp. 33-49. Madrid: Akal.

Briggs, Charles (1986). *Learning how to Ask. A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. Cambridge: Cambridge University Press.

Briones, Claudia (comp.) (2008). *Cartografías argentinas. Políticas argentinas y formaciones provinciales e alteridad.* Buenos Aires: Antropofagia.

Briones, Claudia (2008). "La nación Argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos", en Nun, José y Alejandro Grimson (comps.). *Nación y diversidad: territorios, identidades y federalismo*, pp. 35-62. Buenos Aires: Edhasa.

Cámara de Landa, Enrique (1994). *La música de la baguala del Noroeste argentino* vol. 1, (Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Valladolid en 1994, editada en microfichas y depositada en la biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cámara de Landa, Enrique (1995). "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina". *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM*, pp. 49-64. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Cámara de Landa, Enrique (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Cámara de Landa, Enrique (2006). *Entre Humahuaca y La Quiaca. Mestizaje e identidad en la música del Carnaval andino.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

Cámara de Landa, Enrique (2012). "La recepción de la obra de Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* Nº 26, pp. 239-270. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Cámara de Landa, Enrique (2015). "De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica", en Cámara de Landa (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 57-86. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Cámara de Landa, Enrique *et al.* (2015). "Obras de Carlos Vega", en Cámara de Landa (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 373-430. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Carrizo, Juan Alfonso (1935). *Cancionero Popular de Jujuy (recogido y anotado por el autor)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Carrizo, Juan Alfonso (1939). *Cantares Tradicionales del Tucumán (Antología) de los Cancioneros de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán y La Rioja, recogidos y anotados por el autor*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Carrizo, Juan Alfonso (1949). *Cancionero Tradicional Argentino (Seleccionado para uso de los niños)*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Comisión de Folklore y Nativismo del Consejo Nacional de Educación.

Carvalho, José Jorge de, y Rita Segato (1994). "Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais". *Cuadernos de Antropología* N° 164, pp. 1-11. Brasilia: Universidad Federal de Brasilia.

Cattaruzza, Alejandro (2001), "Introducción", en Cataruzza, Alejandro (dir.), *Nueva Historia Argentina,* Tomo 6. Buenos Aires: Sudamericana.

Cattaruzza, Alejandro (2016). *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Chaves Maldonado, María Esther (comp.) (2009). *Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Abya-Yala.

Chamosa, Oscar (2010). *The Argentine Folklore Movement: Sugar industry, Criollo workers and the cultural politics of Nationalism 1910-1955.* Arizona: Arizona University Press.

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

Chevalier, Marcelo (1986). "Carlos Vega, su *Fraseología*". *Música y Comunidad Nacional* vol. 0, pp. 14-23. Buenos Aires.

Cirio, Norberto Pablo (1997). "La música de los incas. Un libro inédito de Carlos Vega recientemente descubierto". *Revista Música e Investigación* Nº 1, pp. 117-129. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Cirio, Norberto Pablo (2015). "Escritos científicos inéditos de Carlos Vega obrantes en el Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'", en Cámara de Landa (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 347-360. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Clayton, Martin (1996). "Ethnografic Wax Cylinders al the British Library National Sound Archive: a brief History and description of the Collection". *British Journal of Ethnomusicology* vol. 5, pp. 67-92. Londes: British Forum for Ethnomusicology and JSTOR.

Cooper, Grosvenor y Leonard Meyer (1963). *The rhythmic structure of music.* Chicago: The University of Chicago Press.

Cortazar, Augusto (1949). *El Carnaval en el Folklore Calchaquí.* Buenos Aires: Sudamericana.

Day, Timothy (2002). *Un siglo de música grabada.* España: Alianza.

D'Harcourt, Raoul y Margherite D'Harcourt (1925). *La Musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Dupey, Ana María (2008). "La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas". *Arte, individuo y sociedad* vol. 20, pp. 7-20. Disponible en: www.arteindividuoysociedad.es/articles/N20/Ana_Dupey.pdf [último acceso: 8-3-2016].

Fernández Calvo, Diana (2007a). *Constantes gráficas en la representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador para la generación de recursos didácticos*, vol. 2, en Fernández Calvo, Diana (ed.). *Tesis doctorales del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina [reeditada en 2011 por la U.C.A. con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval. Lima, Perú: EDUCA-ORVAL].

Fernández Calvo, Diana (2007b). "La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 21, 21*, pp. 174-198. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Disponible en: http://bit.ly/2eO9y23 [último acceso: 20 de noviembre de 2016].

Fernández Calvo, Diana (2013). "El 'Maestro' Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 27*, Sección Fondo Documental "Carlos Vega", pp. 413-484. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales Pontificia Universidad Católica Argentina.

Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *TRANS - Revista Transcultural de Música Transcultural* 7, artículo 6. Disponible en: http://bit.ly/1G2dXTa [último acceso: 20 de enero de 2017].

Frigyesi, Judit (1999). "Transcription de la pulsation, de la métrique et du «rythme libre»". *Cahiers de Musiques Traditionnelles 12, Noter la musique*, pp. 55-76. Ginebra: Ateliers d'Ethnomusicologie.

García, Miguel Ángel y Gloria Chicote (1993). "Texto y contexto, una propuesta interdisciplinaria". *VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, pp. 88-100. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

García, Miguel Ángel (2004-2005). "Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular". *Revista Argentina de Musicología* 5-6, pp. 147-157. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

García, Miguel Ángel (2006). "Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche". *Revista Argentina de Musicología* 7, pp. 36-51. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

García, Miguel Ángel (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

García, Miguel Ángel *et al.* (2004-2005). "De la recolección/análisis/clasificación al (in)discreto encanto de las teorías posmodernas. Debate en torno a cómo hemos inventado la música popular

en Argentina". *Revista Argentina de Musicología*, 5/6, pp.145-187. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

García Moritán, Matilde y María Beatriz Cruz (2011). *Comunidades originarias y grupos étnicos de la Provincia de Jujuy*. Tucumán: Ediciones Subtrópico, Fundación ProYungas. Disponible en: http://bit.ly/2uBG77d [último acceso: 20 de noviembre de 2016].

González, Juan Pablo (2001). "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista musical chilena*, vol. 55, Nº 195, pp. 38-64. Disponible en: http://bit.ly/2tKoh53 [último acceso: 20 de noviembre de 2016].

González, Juan Pablo (2009). "Musicología y América Latina: una relación posible". *Revista Argentina de Musicología* N° 10, pp. 43-72, 2009. Disponible en: http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/10/10_art_02.pdf [último acceso: 9 de febrero de 2017].

González, Juan Pablo (2015). *Pensar la música desde América Latina.* Buenos Aires: Gourmet Musical.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). *Historia social de la música popular en Chile 1850-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

Goyena, Héctor (1999). "Carnavalito (Argentina)", en Casares Rodicio Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, pp. 206-207. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Goyena, Héctor (2000). "Ámbito del Noroeste. Danzas colectivas". *Música tradicional argentina. Aborigen-Criolla.* Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.

Grebe Vicuña, María Ester (1999-2000). "Carnaval (Chile)". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. 3, pp. 195-206. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Guber, Rosana (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Hood, Mantle (2001). "Transcripción y Notación", en: Cruces, Francisco (ed.) *et al. Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* [capítulo 2 de *The Ethnomusicology* (1971). New York: Mc Graw Hill], pp. 79-114. Madrid: Trotta.

Huseby, Gerardo (2015a). "Sistemas tonales en la música criolla rural argentina", en Cámara de Landa, E. (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 89-123. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Huseby, Gerardo (2015b). "El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega, medievalista", en Cámara de Landa, E. (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 125-136. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Illari, Bernardo (2015). "Vega: nacionalismos y (a)política", en Cámara de Landa, E. (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 137-185. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Karasik, Gabriela (2000). "Tras la genealogía del diablo. Discusiones sobre la nación y el Estado en la frontera argentino-boliviana", en Grimson, Alejandro (comp.). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro,* pp. 152-184. Buenos Aires: Ciccus/La Crujía.

Kerman, Joseph (1991). "American Musicology in the 1990's". *The Journal of Musicology,* v. 9, Nº 2, pp. 131-144. California: University of California Press.

Korol, Alejandro (2016). "La economía", en Cattaruzza, Alejandro (dir). *Nueva Historia Argentina,* Tomo VI. Buenos Aires: Sudamericana.

Kuss, Malena (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico.* Austin: University of Texas.

Lacasse, Serge (2005). "La musique populaire comme discours phonographique: fondements d'une approche analytique". *Musicologies* Nº 2, pp. 23-39, París.

Lechini, Gladys (comp.) (2008). *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Lerdhal, Fred y Ray Jackendoff (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.

Lomax, Alan (2001). "Estructura de la canción y estructura social", en Cruces, Francisco (ed.) *et al. Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología,* pp. 297-330. Madrid: Trotta.

Lorandi, Ana María (1992). "El mestizaje interétnico en el noroeste argentino", en: Hiroyasu, Tomoeda y Luis Millones (eds.). *500 años de mestizaje en Los Andes, Senri Ethnological Studies* No. 33, pp. 133-166. Osaka: Museo Nacional de Etnología. Disponible en: http://bit.ly/2w0EoI9 [último acceso: 25 de abril de 2017].

López, Ignacio (2012). "La primacía de la política: nuevas visiones historiográficas sobre el sistema político argentino durante los años 30". *Cuarto Congreso Uruguayo de Ciencia Política*. Montevideo: Asociación Uruguaya de Ciencia Política.

Llamazares, Ana (2011). *Del reloj a la flor de loto. Crisis contemporánea y cambio de paradigmas*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

Macor, Darío (2001). "Partidos, coaliciones y sistema de poder", en Cattarruzza, Alejandro (dir.). *Nueva Historia Argentina,* Tomo 6. Buenos Aires: Sudamericana.

Madrid, Alejandro (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *TRANS - Revista Transcultural de Música 13,* artículo 4. Disponible en: http://bit.ly/2uxK9iw [último acceso: 5 de mayo de 2015].

Magariños de Morentin, Juan Ángel (1993). "El contexto de interpretación de los fenómenos folklóricos". *Revista de investigaciones Folklóricas 8,* pp. 19-22. Buenos Aires.

Magrassi, Guillermo (1982). *La población aborigen.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Magrassi, Guillermo (1987). *Los aborígenes de la Argentina*. Buenos Aires: Búsqueda-Yuchán.

Mandrini, Raúl (2008). *La Argentina aborigen. De los primeros pobladores a 1910*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Martínez Sarasola, Carlos (2014). *Breve historia de los pueblos originarios en la Argentina*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

Mendívil, Julio (2010). "Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno", en Recasens Barberà (dir.). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, pp. 37-46. Madrid: Akal y Seacex.

Merrian, Alan (1977). "Definitions of comparative musicology and ethnomusicology, an historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology* 21/2, pp. 189-204 [Edición en castellano: "Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórico-teórica", en Cruces, Francisco (ed.) (2001). *Las Culturas Musicales (lecturas de etnomusicología)*, pp. 59-78. Madrid: Trotta].

Muñoz Morán, Óscar (2010). "Lo que nos dice la forma. Etnografía de los archivos locales indígenas". *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (2), pp. 353-377.

Nagano, Taro (2006). "Urbanización de la práctica de danzas folclóricas. Revista *Danzas Nativas* y la negociación del espacio sociocultural". *Revista de Investigaciones Folclóricas*, vol. 21, pp. 39-46. Buenos Aires.

Nagore, María (2004). "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica". *Músicas al Sur, 1*. Disponible en: www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html [último acceso: 29 de marzo de 2015].

Nettl, Bruno (2004). "Un arte relegado por los eruditos", en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.). *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, pp. 9-30. Madrid: Akal.

Nettl, Bruno (2005). *The Study of Etnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno (2007). "La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales". *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe Siècle*, vol. 5, pp. 1113-1126. París : Actes Sud/Cité de la Musique.

Nettl, Bruno y Melinda Rusell (eds.) (2004). *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.

Nketia, J. H. Kwabena (1990). "Contextual Strategies of Inquiry and Sistematization". *Journal of the Ethnomusicology*, vol. 34, Nº 1, pp. 75-97. Bloomington: Indiana University.

Ottonello, María Marta y Ana María Lorandi (1987). *Introducción a la arqueología y etnología. Diez Mil años de Historia Argentina.* Buenos Aires: Eudeba.

Restelli, Graciela (1997). "El archivo científico del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega". *Revista Música e Investigación*, año 1, Nº 1, pp. 131-141. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Restelli, Graciela (2002-2003). “Actualidad de las expresiones musicales en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña”. *Revista Argentina de Musicología*, vol. 3-4, pp. 46-66. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Restelli, Graciela (2015). “Expresiones sonoras recogidas por Carlos Vega durante sus viajes de estudio y documentación”, en Cámara de Landa (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 347-360. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Rojas, Ricardo (1909). *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Editorial de la Librería Facultad. [2010. Edición presentada y comentada por Darío Pulfer. La Plata: Unipe.] Disponible en línea: http://bit.ly/2eNZKoY [último acceso: 6 de marzo de 2017].

Rojas, Ricardo (1951). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas.* Buenos Aires: Losada.

Ruiz, Irma (1995). “Texto y contexto en la investigación musicológica”, en Ruiz, Irma y Miguel Ángel García (eds.). *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología VII Conferencia Anual de la AAM, realizadas en Buenos Aires en 1993*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Ruiz, Irma (1998). “Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 6, pp.7-16. Madrid: Instituto Complutense de Estudios Musicales.

Ruiz, Irma (2015). “Lo que no merece una guerra… Una revisión teórico-metodológica”, en Cámara de Landa, Enrique (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 15-54. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Ruiz, Irma y M. Mendizábal (colab.) (1985). “Etnomusicología”, en *Evolución de las ciencias en la República Argentina 1872-1972, Tomo X: Antropología*, pp. 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.

Ruiz, Irma *et al*. (1993). *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*, 2ª edición. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Ruwet, Nicolas y Mark Everist (1987). “Methods of Analysis in Musicology”. *Music Analysis*, vol. 6, Nº 1-2, pp. 3-9.

Sánchez, Nancy M. (2011). “El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca”. *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: U.C.A. Disponible en: http://bit.ly/1JIvVhS [último acceso: 19 de marzo de 2015].

Sánchez, Nancy M. (2012). “Los carnavalitos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945: consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las *performances* musicales en sus trabajos de campo”. *Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX*, 9-11 octubre de 2012. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Disponible en: http://bit.ly/1DETjYh [último acceso: 3 de junio de 2017].

Sánchez, Nancy M. (2013). "El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón". *Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance*, X, 4-6 de septiembre de 2013. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Disponible en: http://bit.ly/2w0PCg2 [último acceso: 16 de junio de 2017].

Sánchez, Nancy M. (2014a). "El 'carnavalito quebradeño' representado en *La Guerra Gaucha*: música, letra y sonoridad". *Actas de la Undécima Semana de la Música y la Musicología*, pp. 58-70. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Disponible en: http://bit.ly/2uZetDo [último acceso: 16 de junio de 2017].

Sánchez, Nancy M. (2014b). "Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la Fechas del Fondo Documental Carlos Vega del IIMCV (UCA) y de los cuadernos del Archivo Científico del IIM para la creación de una red hipervincular". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* Nº 28, pp. 363-374. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Sánchez, Nancy M. (2014c). "El carnaval en rueda y el carnavalito documentado por Carlos Vega en Jujuy (1931-1945): denominaciones, clasificación y representaciones de un repertorio popular". *Actas electrónicas del XI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares Rama Latinoamericana*. IASPM-Al Bahía. Disponible en: http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-xi-congreso [último acceso: 16 de julio de 2017].

Sánchez, Nancy M. (2014d). "Carnavalito", en John Shepherd y David Horn (eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9, "Genres: Caribbean and Latin American", pp. 155-158. Londres-Nueva York: Bloomsbury.

Schiffino, María Beatriz (2011). "Ricardo Rojas y la invención de la Argentina mestiza". *Revista Pilquen*, Viedma, Nº 14. Disponible en: http://bit.ly/2uCqs7C [último acceso: 15 de abril de 2016].

Seeger, Anthony (1986). "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today". *Ethnomusicology*, vol. 30 Nº 2, pp. 261-276. Illinois: British Forum for Illinois, University of Illinois Press. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/851997 [último acceso: 10 de septiembre de 2016].

Segato, Rita (2005). *Raça é Signo*. Brasilia: Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia.

Steiman, Ana Laura (2013). "Criollos y mestizos, ¿indígenas? Algunas producciones académicas sobre el Valle Calchaquí durante la primera mitad del siglo XX", *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales* N° XIV, pp. 31-46. Buenos Aires: Colegio de Graduados en Antropología de la República Argentina. Disponible en: http://bit.ly/2uy2cFG [último acceso: 2 de febrero de 2017].

Stobart, Henry e Ian Cross (2000). "The Andean Anacrusis? Rhythmic Structure and Perception in Easter Songs of Northern Potosí, Bolivia". *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 9, Nº 2,

pp. 63-92. Londres: British Forum for Ethnomusicology. Disponible en: www.jstor.org/stable/3060646 [último acceso: 10 de septiembre de 2016].

Suárez Urtubey, Pola (2007). *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación Exégesis,* vol. 1, en Fernández Calvo, Diana (ed.). *Tesis doctorales del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".* Buenos Aires.

Tato, María Inés (2009). "Nacionalista y conservadores, entre Yrigoyen y la década infame", en Bertoni, Lilia Ana y Luciano De Privitellio (comps.). *Conflictos en democracia: la vida política en la Argentina, 1852-1943*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Traversa, Francisco José (1999). "Manuel Gómez Carrillo, iniciador en la Argentina de los estudios científicos de la música de transmisión oral". *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, pp. 17-44. San Isidro: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.

Treitler, Leo (2004). "La interpretación histórica de la música: una difícil tarea", en Galán, Jesús Martín y Carlos Villar-Taboada (coord.). *Los últimos diez años de la investigación musical*, pp. 1-36. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía.

Vega, Carlos (1931). *La música de un códice colonial del siglo XVII*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina

Vega, Carlos (1934). "Escalas con semitonos en la música de los Antiguos Peruanos". Separata de las *Actas del XXV Congreso Internacional de Americanistas, 1932*. Buenos Aires: Editorial Coni.

Vega, Carlos (1936). *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e investigaciones.* Buenos Aires: Establecimiento Gráfico de Eugenio Ferrero.

Vega, Carlos (1941). *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*, vol. 2. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Vega, Carlos (1944). *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*. Buenos Aires (se consultó la reproducción facsimilar de la primera edición publicada en 2010 por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, acompañada con dos CD con 113 ejemplos sonoros).

Vega, Carlos (1946a). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. Buenos Aires: Centurión.

Vega, Carlos (1946b). *Música Sudamericana*. Buenos Aires: Emecé.

Vega, Carlos (1952). *Las Danzas Populares Argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación y la Dirección de Cultura.

Vega, Carlos (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

Vega, Carlos (1960). *La Ciencia del Folklore, con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentin*a. Buenos Aires: Nova.

Vega, Carlos (1965a). *Lectura y notación de la música. Nuevo método abreviado de la teoría y solfeo. Escuela de Música,* vol. 2, "Rítmica". Buenos Aires: El Ateneo.

Vega, Carlos (1965b). *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Vega, Carlos (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981.

Vega, Carlos (1989). "Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* año 10, Nº 10, pp. 281-294. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Velo, Yolanda (2015). "Carlos Vega: ¿un precursor de la divulgación científica? El libro sobre los instrumentos musicales", en Cámara de Landa, Enrique (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp.187- 217. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Vila, Pablo (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS - Revista Transcultural de Música* 2, 1996. Disponible en: http://bit.ly/2uxQAT3 [último acceso: 10 de mayo de 2017].

Visacovsky, Sergio y Rosana Guber (comps.) (2002). *Historia y estilos de trabajo de campo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Waisman, Leonardo (2013). "Género: taxonomía, competencia, campo, signo o herramienta de marketing", en Sammartino, Federico y Rubio, Héctor (eds.). *Músicas populares II. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina,* pp. 23-36. Córdoba: Buena Vista Editores.

Will, Udo (1999). "La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique". *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 12, pp. 9-33. Ginebra: Ateliers d`Ethnomusicologie.

Audiovisuales

Cirio, Norberto Pablo (2007). *Mujeres y hombres en la diversidad cultural.* "La voz de los sin voz", vol. 2. Susana Fernández de Moreau. 2ª. ed., fascículo y CD doble. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina, Irco Video.

Sánchez Patzy, Radek (2006). *Música y Fiestas en los Altos Valles Orientales de Jujuy.* "La Voz de los sin voz", vol. 1. Libro y disco compacto de grabaciones *in situ* editado por Unesco y el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Buenos Aires: Cosentino Producciones.

Discografía

Cámara de Landa, Enrique (1994). *Carnaval*, compact disc y folleto, SudNord SNDCD0043, FOLKLlore 9. Roma: Ediciones Musicales.

Goyena, Héctor y Norberto Pablo Cirio (2016). *Danzas y Canciones Argentinas. Versiones orquestales de registros de campo. Carlos Vega y Silvia Eisenstein*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Jacobella, Bruno (coord.) (1969). *Las Canciones Folklóricas de la Argentina (antología)*. 3 discos LP y un folleto, 1ª reimpresión, 1983. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Sánchez Patzy, Radek (2015). *Felipe V. Ribera. Un puente fecundom CDD 780.7*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Vega, Carlos (2008). *Panorama Sonoro de la Música Popular Argentina***.** 2ª. ed., compact disc doble y folleto con texto de Héctor Goyena. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Siglas y abreviaturas empleadas

ACINM: Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

AMPFIL: Archivo de música popular, folklórica e indígena latinoamericana, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

CCV: Cuadernos de Viajes de Carlos Vega (ACINM).

CV: Carlos Vega.

CPM: Cuadernos de Pautaciones Musicales de Carlos Vega.

DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.

EE: ejecución escenificada.

FACM UCA: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

FCV: Fichas de Viajes del Fondo Documental “Carlos Vega”.

FDCV: Fondo Documental “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

FPM: Fichas de Pautaciones Musicales de Carlos Vega.

IE: interacción escenificada.

IIM: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

ILA: Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires.

INM: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

IVCV: Informes de Viajes de Carlos Vega.

LGDyTD: Libro de Registros de Grabaciones Documentales y Tomas Directas.

LRV: Libro de Registro de Viajes del Instituto Nacional de Musicología.

MACN: Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”.

MNHN: Museo Nacional de Historia Natural “Bernardino Rivadavia”, actualmente Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”.

NOA: Noroeste argentino.

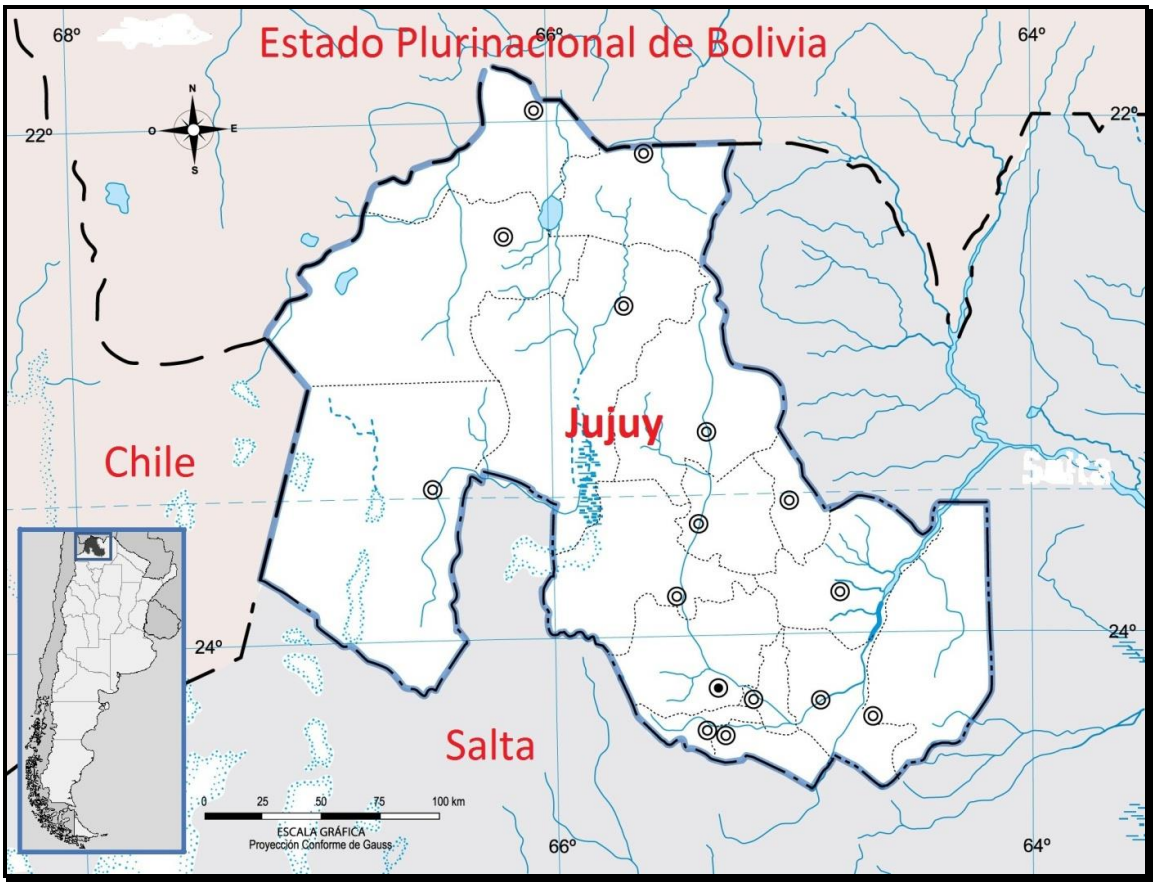
RF: registro fonográfico.

T.D. o t.d.: pautación por “toma directa”.

UCA: Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

ANEXO I

Mapas

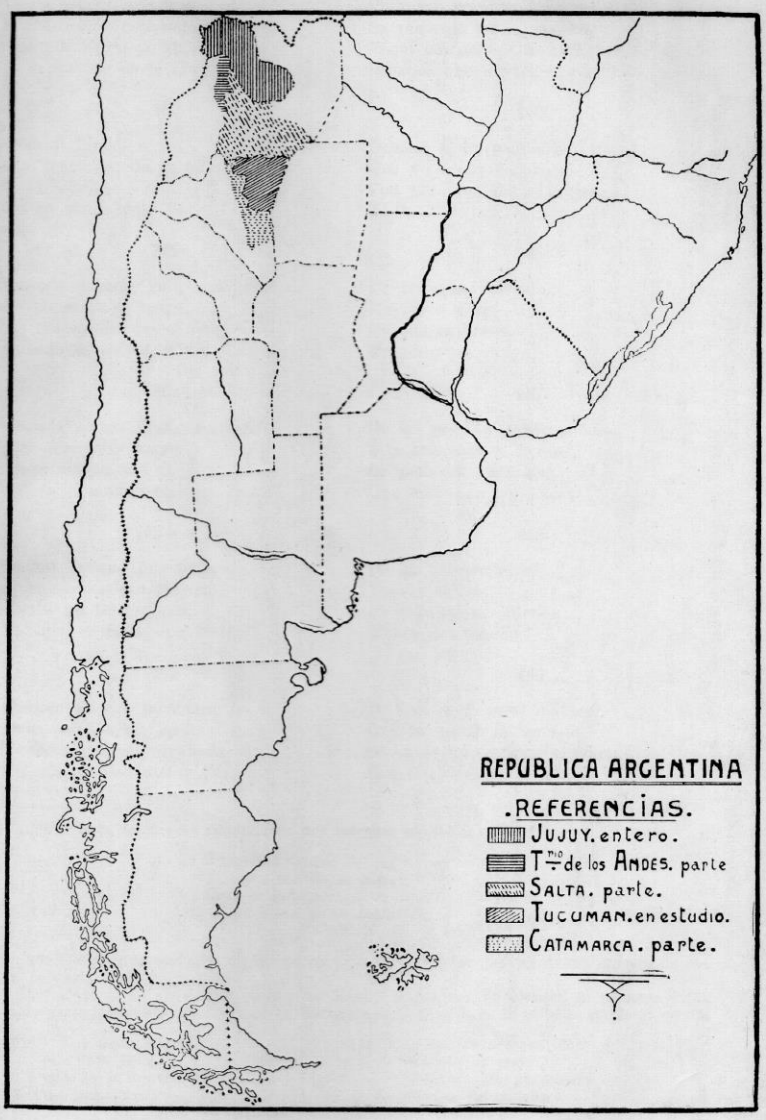


Mapa 1. Ubicación geográfica de la provincia de Jujuy

Mapa 2. Área del relevamiento realizado en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca en los viajes de estudios etnográficos 1, 2 y 41 de Carlos Vega.

Mapa 3. Área de dispersión del Cancionero Pentatónico (Vega, 1944: 125)

En este mapa se distinguen gráficamente dos extensiones, una que abarca parte del noroeste y de la zona andina de la Argentina, y otra, que comprende parte de Chile, Perú, Bolivia y Ecuador. Cada una de estas áreas se corresponde con *estratos culturales* diferentes.



Región del Tucumán explorada hasta ahora.

Mapa 4. Región del Tucumán con referencia al Territorio de los Andes.

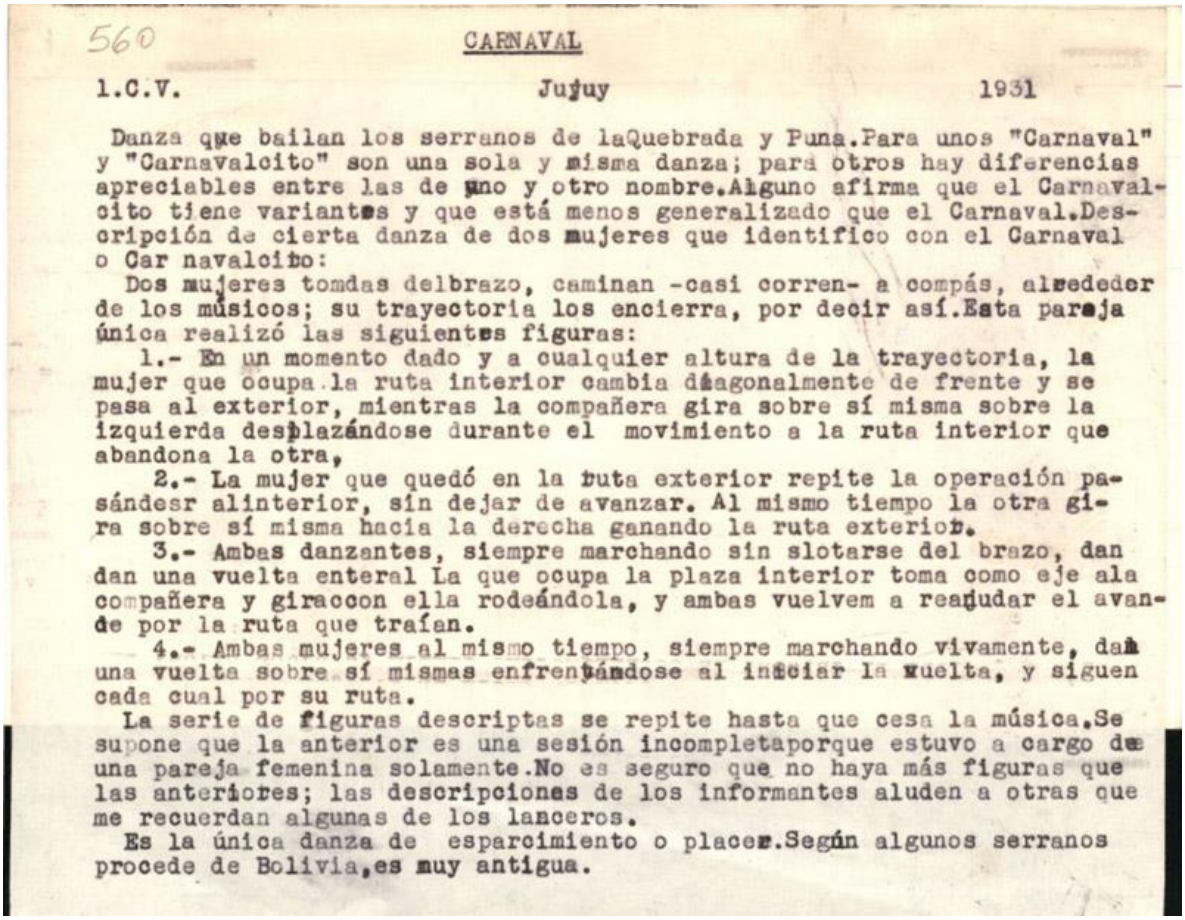
Fuente: *Cancionero popular de Jujuy* (Carrizo, 1935: 208)

ANEXO II

Fuentes documentales

Fichas de Viajes del Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FDCV)

Cuadernos de Viajes del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM)



560

CARNAVAL

I.C.V. Jujuy 1931

Danza que bailan los serranos de laQuebrada y Puna.Para unos "Carnaval" y "Carnavalcito" son una sola y misma danza; para otros hay diferencias apreciables entre las de uno y otro nombre.Alguno afirma que el Carnavalcito tiene variantes y que está menos generalizado que el Carnaval.Descripción de cierta danza de dos mujeres que identifico con el Carnaval o Car navalcito:

Dos mujeres tomdas delbrazo, caminan -casi corren- a compás, alrededor de los músicos; su trayectoria los encierra, por decir así.Esta pareja única realizó las siguientes figuras:

1.- En un momento dado y a cualquier altura de la trayectoria, la mujer que ocupa la ruta interior cambia diagonalmente de frente y se pasa al exterior, mientras la compañera gira sobre sí misma sobre la izquierda desplazándose durante el movimiento a la ruta interior que abandona la otra,

2.- La mujer que quedó en la ruta exterior repite la operación pasándesr alinterior, sin dejar de avanzar. Al mismo tiempo la otra gira sobre sí misma hacia la derecha ganando la ruta exterior.

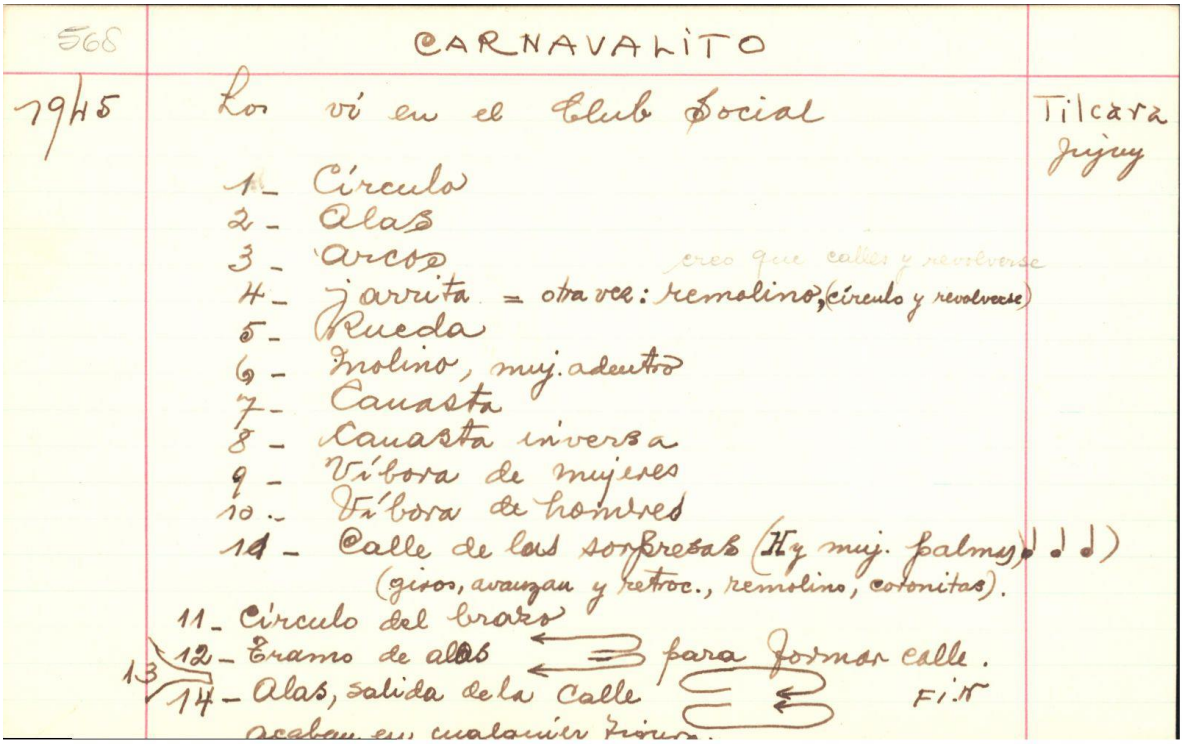
3.- Ambas danzantes, siempre marchando sin slotarse del brazo, dan dan una vuelta enteral La que ocupa la plaza interior toma como eje ala compañera y giraccon ella rodeándola, y ambas vuelvem a reanudar el avande por la ruta que traían.

4.- Ambas mujeres al mismo tiempo, siempre marchando vivamente, dan una vuelta sobre sí mismas enfrentándose al iniciar la vuelta, y siguen cada cual por su ruta.

La serie de figuras descriptas se repite hasta que cesa la música.Se supone que la anterior es una sesión incompletaporque estuvo a cargo de una pareja femenina solamente.No es seguro que no haya más figuras que las anteriores; las descripciones de los informantes aluden a otras que me recuerdan algunas de los lanceros.

Es la única danza de esparcimiento o placer.Según algunos serranos procede de Bolivia,es muy antigua.

Vega, C. (1931). *Ficha de Viaje Nro. 560*. [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega"*.


568

CARNAVALITO

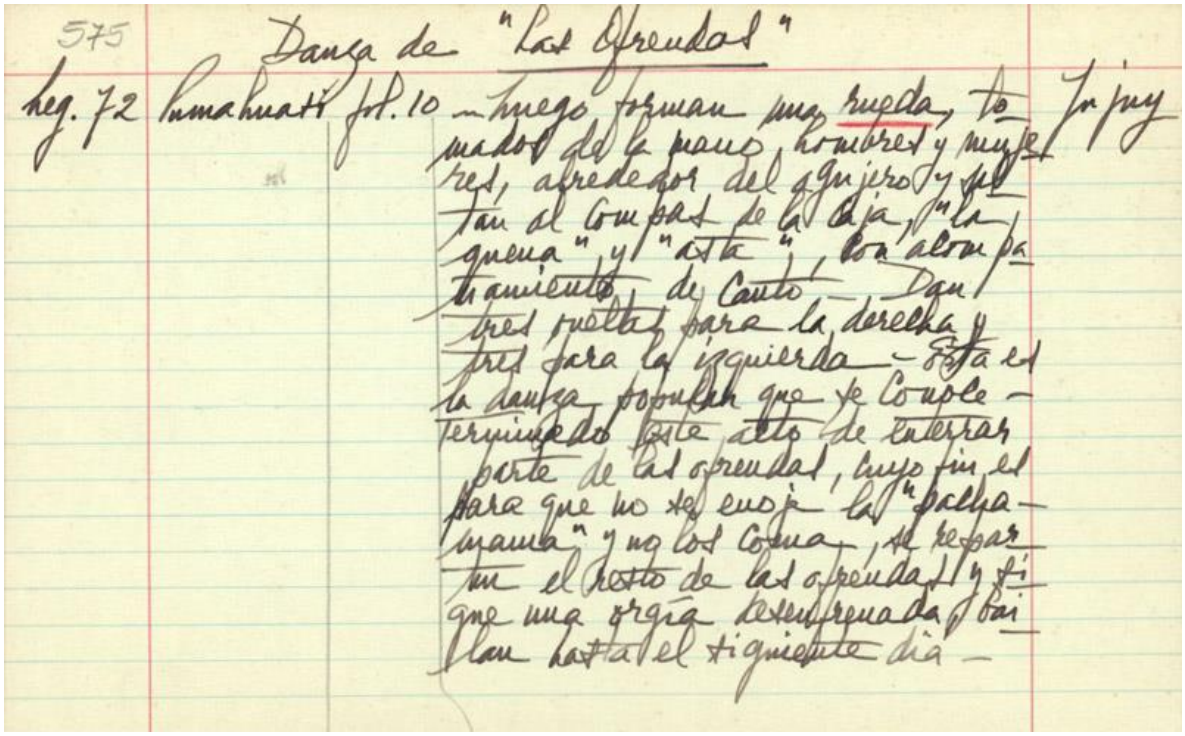
1945

Lo vi en el Club Social

Tilcara
Jujuy

1_ Círculo
2_ Alas
3_ Arco
4_ Jarrita = otra vez: remolino, (círculo y revolverse) creo que caller y revolverse
5_ Rueda
6_ Molino, muj. adentro
7_ Canasta
8_ Canasta inversa
9_ Víbora de mujeres
10_ Víbora de hombres
11_ Calle de las sorpresas (Hy muj. palmas) ♩ ♩ ♩)
(giros, avanzan y retroc., remolino, cotonitas).
11_ Círculo del brazo
12_ Ramo de alas para formar calle.
13
14_ Alas, salida de la calle Fin
acaban en cualquier figura.

Vega, C. (1945). *Ficha de Viaje Nro. 568*. [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega"*.


575

Danza de "Las Ofrendas"

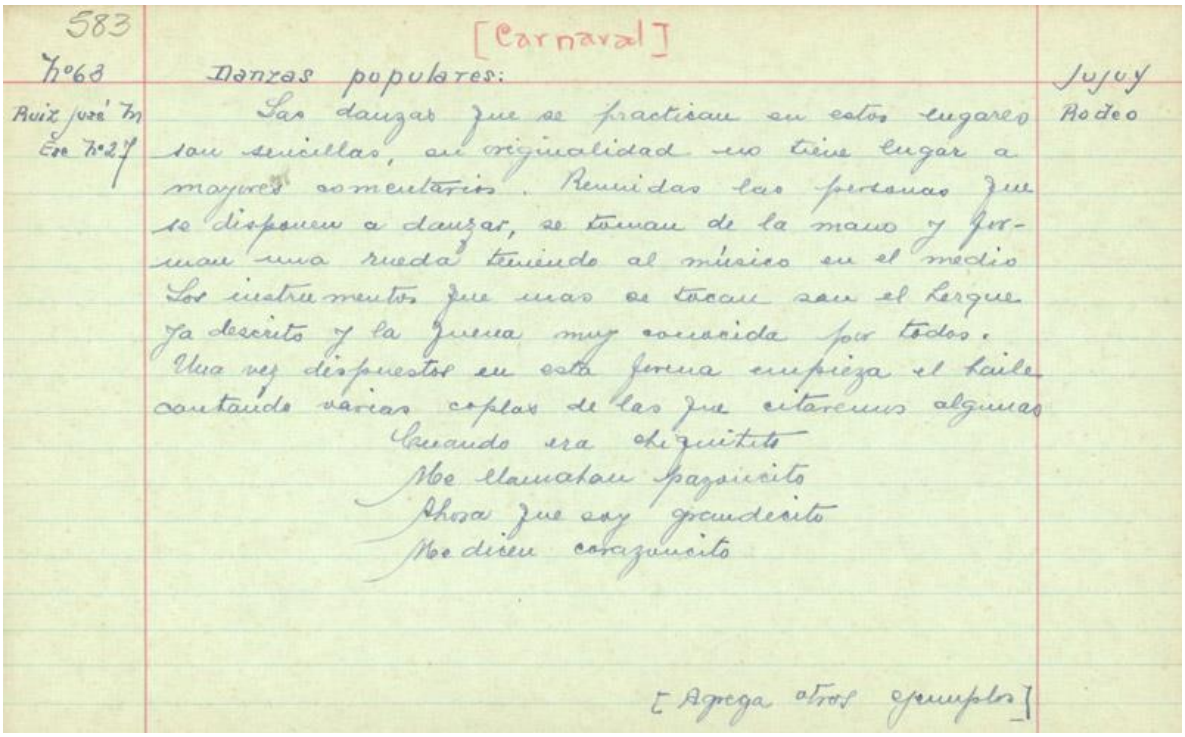
Leg. 72 Tumahuatí Jot. 10 — Luego forman una rueda, tomados de la(s) manos hombres y mujeres, alrededor del agujero, y saltan al compás de la caja, la "quena" y "asta", con acompañamiento de cantos. Dan tres vueltas para la derecha y tres para la izquierda — Esta es la danza popular que se conoce — Terminado este acto de enterrar parte de las ofrendas, cuyo fin es para que no se enoje la "Pachamama" y no los coma, se reparten el resto de las ofrendas y sigue una orgía desenfrenada, bailan hasta el siguiente día —

Vega, C. (s.d.). *Ficha de Viaje Nro.* 575 [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega".*

Transcripción del texto de la Ficha de Viaje Nro. 575:

"Danza de 'Las Ofrendas'

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



583

[Carnaval]

Nº 63

Danzas populares:

Jujuy

Rodeo

Ruiz José M
Exc Nº 27

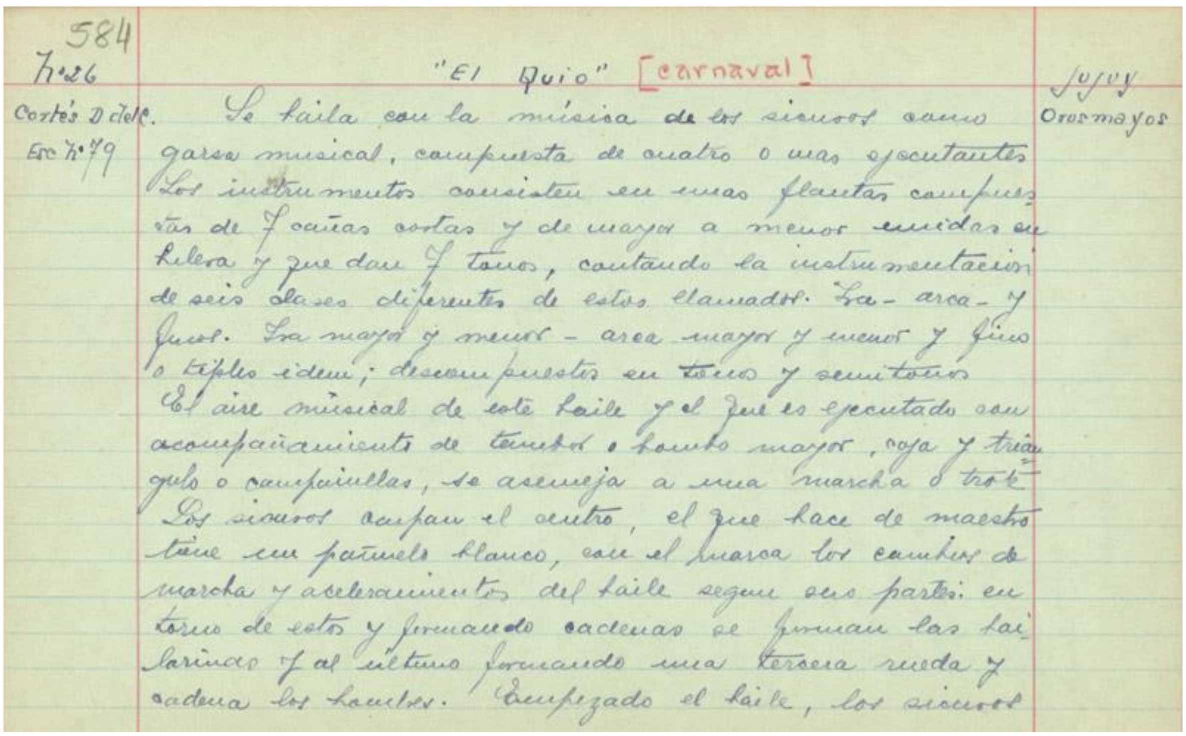
Las danzas que se practican en estos lugares son sencillas, en originalidad no tiene lugar a mayores comentarios. Reunidas las personas que se disponen a danzar, se toman de la mano y forman una rueda teniendo al músico en el medio. Los instrumentos que mas se tocan son el Cerque ya descrito y la Quena muy conocida por todos.

Una vez dispuestos en esta forma empieza el baile cantando varias coplas de las que citaremos algunas

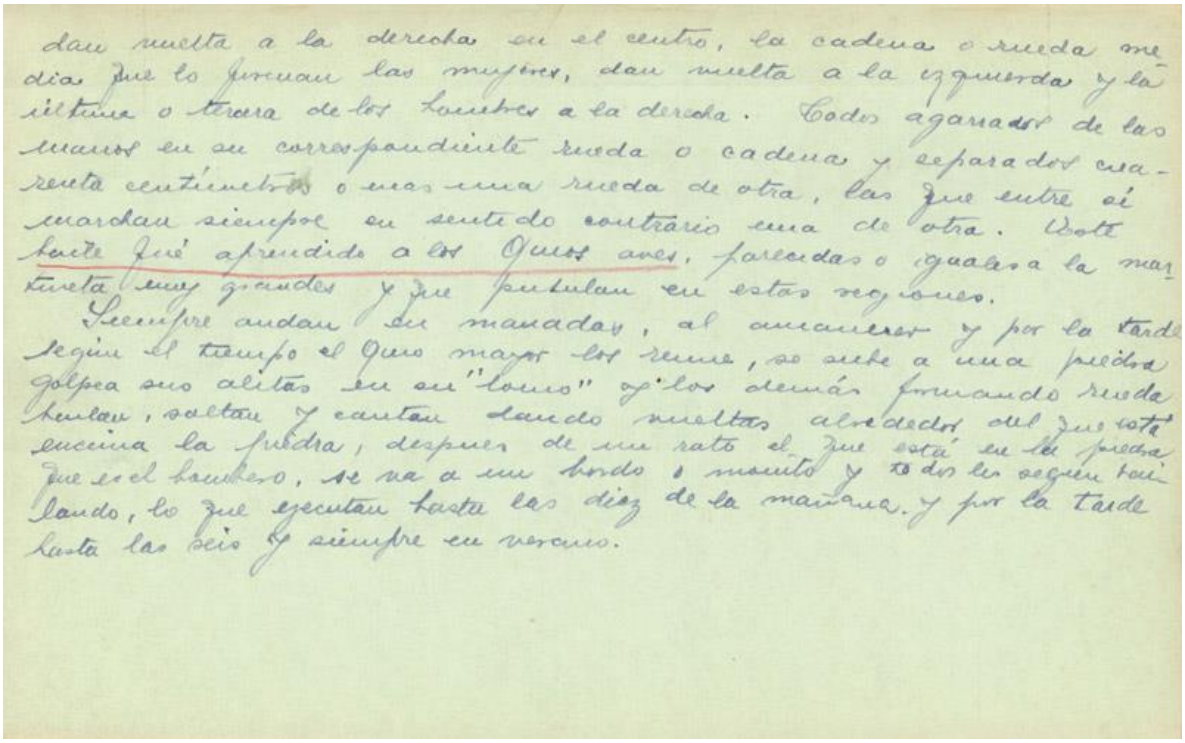
Cuando era chiquitito
Me llamaban Pazcuito
Ahora que soy grandecito
Me dicen corazoncito

[Agrega otros ejemplos]

Vega, C. (s.d.). *Ficha de Viaje Nro. 583* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega"*.


584
N°26 "El Quio" [carnaval] Jujuy
Cortés D. del C. Se baila con la música de los sicuris como Orosmayos
Esc N°79 garsa musical, compuesta de cuatro o mas ejecutantes
Los instrumentos consisten en unas flautas compues-
tas de 7 cañas cortas y de mayor a menor unidas en
hilera y que dan 7 tonos, contando la instrumentación
de seis clases diferentes de estos llamados: La - arca - y
Guia. La mayor y menor - arca mayor y menor y fino
o tiples idem; descompuestos en tonos y semitonos
El aire musical de este baile y el que es ejecutado con
acompañamiento de tambor o bombo mayor, caja y trián-
gulo o campanillas, se asemeja a una marcha o trote.
Los sicuris ocupan el centro, el que hace de maestro
tiene un pañuelo blanco, con el marca los cambios de
marcha y aceleramientos del baile segun sus partes: en
torno de estos y formando cadenas se forman las bai-
larinas y al ultimo formando una tercera rueda y
cadena los hombres. Empezado el baile, los sicuris

Vega, C. (s.d.). *Ficha de Viaje Nro. 584* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. *Fondo Documental “Carlos Vega”.*



dan vuelta a la derecha en el centro, la cadena o rueda media que la forman las mujeres, dan vuelta a la izquierda y la última o tercera de los hombres a la derecha. Todos agarrados de las manos en su correspondiente rueda o cadena y separados cuarenta centímetros o más una rueda de otra, las que entre sí guardan siempre en sentido contrario una de otra. Este fué aprendido a los Quis aves, parecidas o iguales a la martineta muy grandes y que pululan en estas regiones.

Siempre andan en manadas, al amanecer y por la tarde según el tiempo el Quis mayor los reune, se sube a una piedra golpea sus alitas en su "bombo" y los demás formando rueda bailan, saltan y cantan dando vueltas alrededor del que está encima la piedra, después de un rato el que está en la piedra que es el bailarín, se va a un lado a descansar y todos los siguen bailando, lo que ejecutan hasta las diez de la mañana. y por la tarde hasta las seis y siempre en verano.

Vega, C. (s.d.). *Ficha de Viaje Nro. 584* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega"*.

Transcripción del texto de la Ficha de Viaje Nro. 584:

"El Quío [Carnaval] Jujuy Orosmayos.

Se baila con la música de los sicuros como garsa musical, compuesta de cuatro o más ejecutantes. Los instrumentos consisten en unas flautas compuestas de 7 cañas cortas y de mayor a menor unidas en hilera y que dan 7 tonos, contando la instrumentación de seis clases diferentes de estos llamados Ira-arca y finos. Ira mayor

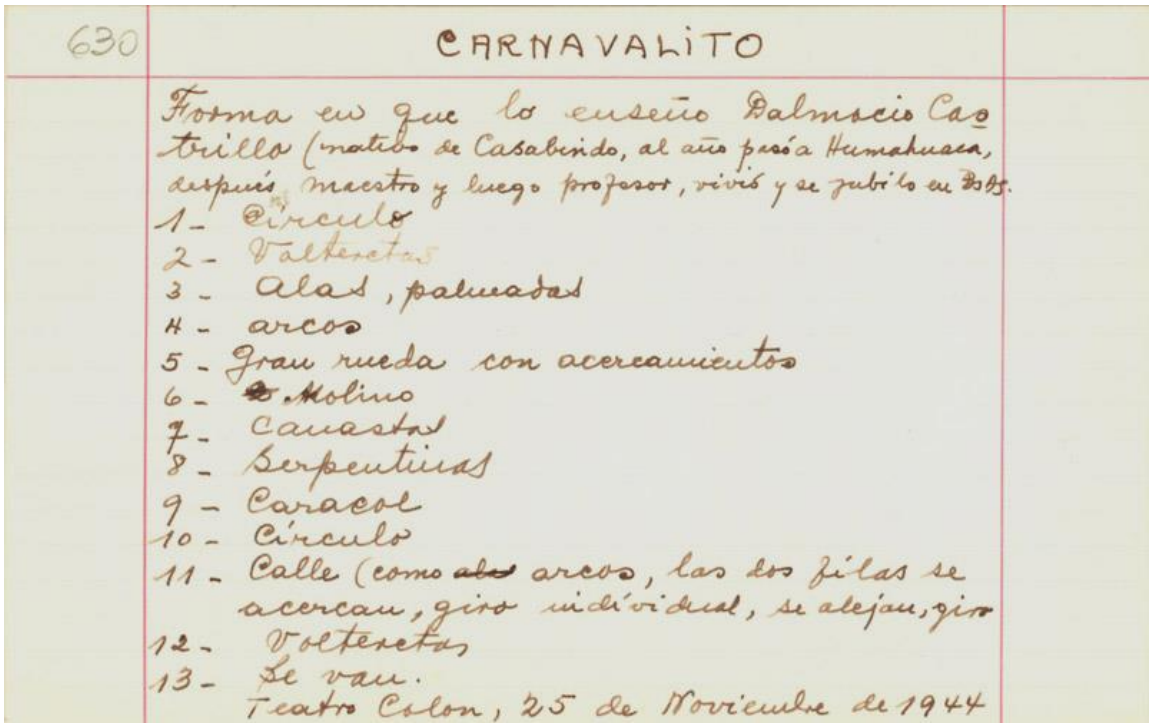
y menor - arca mayor y menor y finos o tiples ídem; descompuestos en tonos y semitonos.

El aire musical de este baile y el que es ejecutado con tambor, bombo mayor, caja y triángulo o campanillas, se asemeja a una marcha o trote.

Los sicuros ocupan el centro, el que hace de maestro tiene un pañuelo blanco, con él marca los cambios de marcha y aceleramientos del baile según sus partes: en torno de estos y formando cadenas se forman las bailarinas, y al último formando una tercera rueda y cadena los hombres. Empezado el baile, los sicuros dan vuelta a la derecha en el centro, la cadena o rueda media que la forman la mujeres, dan vuelta a la izquierda y la última o tercera de los hombres a la derecha. Todos agarrados de las manos en su correspondiente rueda o cadena y separados cuarenta centímetros o más una rueda de otra, las que entre sí marchan siempre en sentido contrario una de otra.

Este baile fue aprendido a los quíos aves, parecidas o iguales a la martineta muy grandes y que pululan en estas regiones.

Siempre andan en manadas, al amanecer o por la tarde, según el tiempo, el quío mayor los reúne, se sube a una piedra y golpea sus alitas en su "lomo" y los demás formando rueda bailan, saltan y cantan dado vueltas alrededor del que esta encima la piedra, después de un rato el que está en la piedra que es el bombero se va a un borde o (ma…ito) y todos lo siguen bailando, lo que ejecutan hasta las diez de la mañana, o por la tarde hasta las seis y siempre en verano."



630

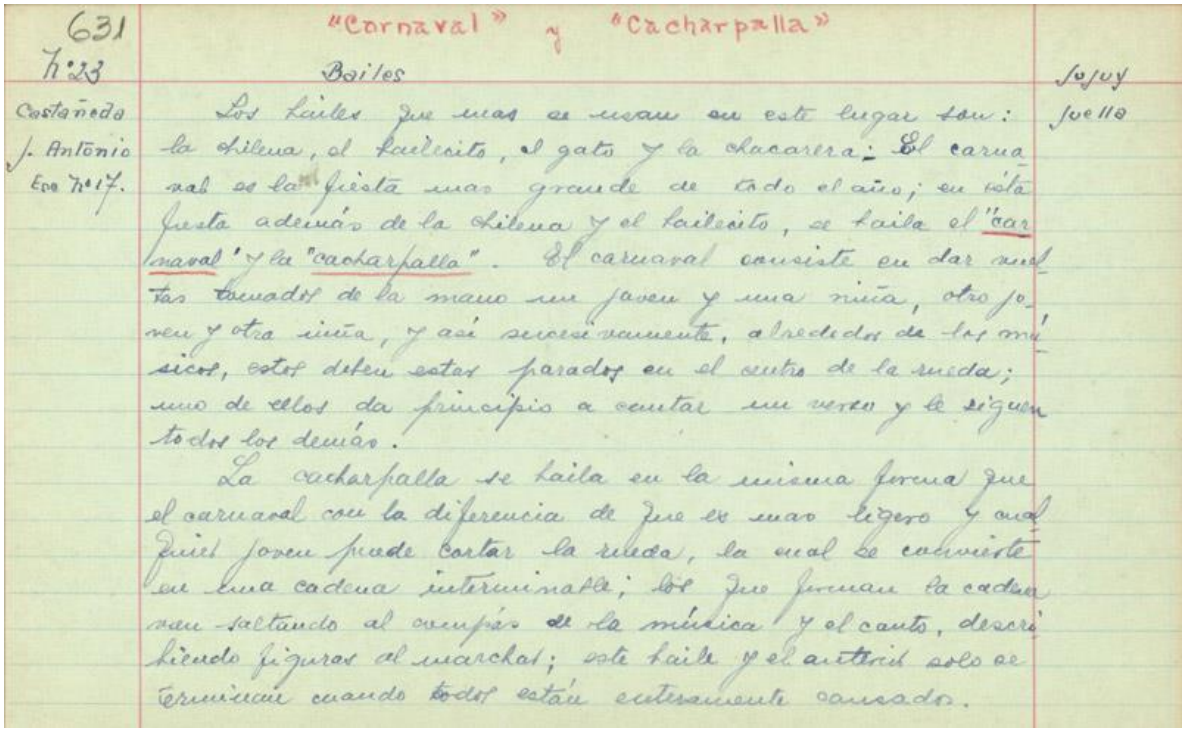
CARNAVALITO

Forma en que lo enseño Dalmacio Castrillo (nativo de Casabindo, al año pasó a Humahuaca, después maestro y luego profesor, vivió y se jubiló en B.A.).

1 - Círculo
2 - Volteretas
3 - Alas, palmadas
4 - arcos
5 - Gran rueda con acercamientos
6 - ~~El~~ Molino
7 - Canastas
8 - Serpentinas
9 - Caracol
10 - Círculo
11 - Calle (como ~~ahora~~ arcos, las dos filas se acercan, giro individual, se alejan, giro
12 - Volteretas
13 - Se van.

Teatro Colon, 25 de Noviembre de 1944

Vega, C. (1944). *Ficha de Viaje Nro. 630* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega"*.



631
N.º 23
Castañeda
J. Antonio
Esc. N.º 17.

"Carnaval" y "Cacharpalla"

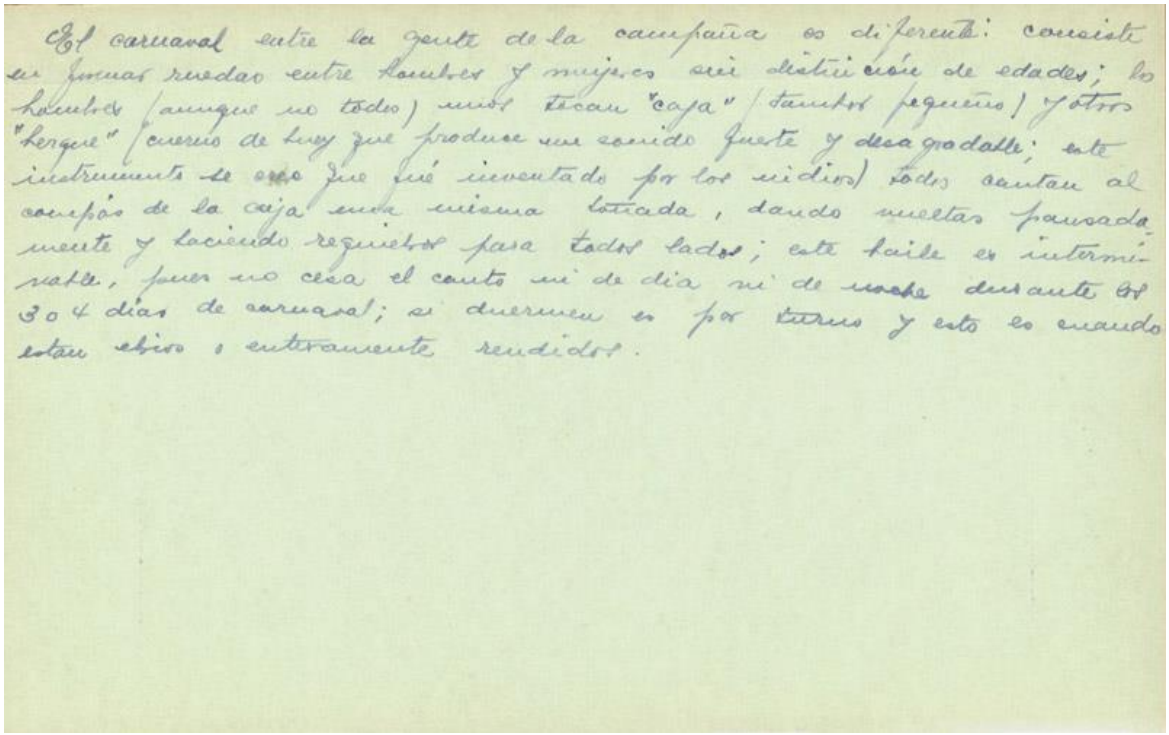
Bailes

Jujuy
Juella

Los bailes que mas se usan en este lugar son: la chilena, el bailecito, el gato y la chacarera. El carnaval es la fiesta mas grande de todo el año; en esta fiesta además de la chilena y el bailecito, se baila el "carnaval" y la "cacharpalla". El carnaval consiste en dar vueltas tomados de la mano un joven y una niña, otro joven y otra niña, y así sucesivamente, alrededor de los músicos, estos deben estar parados en el centro de la rueda; uno de ellos da principio a cantar un verso y le siguen todos los demás.

La cacharpalla se baila en la misma forma que el carnaval con la diferencia de que es mas ligero y cualquier joven puede cortar la rueda, la cual se convierte en una cadena interminable; los que forman la cadena van saltando al compás de la música y el canto, describiendo figuras al marchar; este baile y el anterior solo se terminan cuando todos están enteramente cansados.

Vega, C. (s.d.). *Ficha de Viaje Nro. 631* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega".*



El carnaval entre la gente de la campaña es diferente: consiste en formar ruedas entre hombres y mujeres sin distinción de edades; los hombres (aunque no todos) unos tocan "caja" (tambor pequeño) y otros "bombo" (cuero de buey que produce un sonido fuerte y desagradable; este instrumento se cree que fué inventado por los indios) todos cantan al compás de la caja en una misma tonada, dando vueltas pausadamente y haciendo requiebros para todos lados; este baile es interminable, pues no cesa el canto ni de día ni de noche durante los 3 o 4 días de carnaval; si duermen es por turnos y esto es cuando están ebios o enteramente rendidos.

Vega, C. (s.d.). *Ficha de Viaje Nro. 631* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Fondo Documental "Carlos Vega"*.

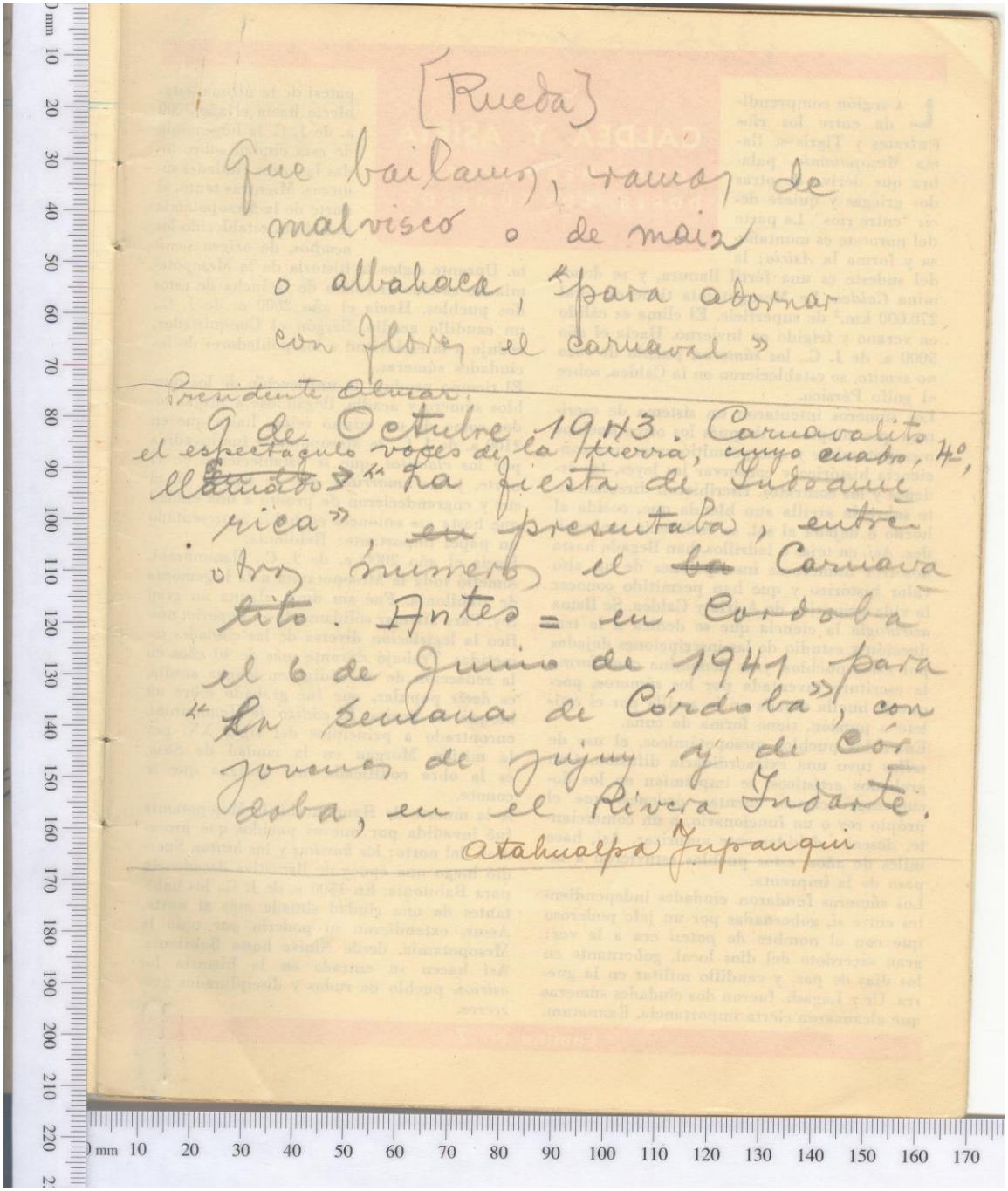
Transcripción del texto de la Ficha de Viaje Nro. 631:

"'Carnaval' y 'Cacharpalla'. Bailes

Los bailes que más se usan en este lugar son: la chilena, el bailecito, el gato y la chacarera. El carnaval es la fiesta más grande de todo el año, en esta fiesta, además de la chilena y el bailecito se baila el "carnaval" y la "cacharpalla". El carnaval consiste en dar vueltas tomados de la mano un joven y una niña, otro joven y otra niña y así sucesivamente, alrededor de los músicos, estos deben estar parados en el centro de la rueda; uno de ellos da principio al cantar un verso y le siguen todos los demás.

La cacharpalla se baila de la misma forma que el carnaval con la diferencia de que es más ligero y cualquier joven puede cortar la rueda; la cual se convierte en una cadena interminable; los que forman la cadena van saltando al compás de la música y el canto, describiendo figuras al marchar; este baile y el anterior set terminan cuando todos están completamente cansados.

El carnaval entre la gente de la campaña es diferente: consiste en formar ruedas entre hombres y mujeres sin distinción de edades; los hombres (no todos) unos tocan "caja" (tambor pequeño) y otros "herque" (cuerno de buey que produce un sonido fuerte y desagradable; este instrumento se cree que fue inventado por los indios) todos cantan al compás de la caja una misma tonada, dando vueltas pausadamente y haciendo requiebres para todos lados; este baile es interminable pues no cesa el canto ni de día ni de noche durante los 3 o 4 días de carnaval; si duermen es por turno y esto es cuando están ebrios o completamente rendidos".



[Rueda]

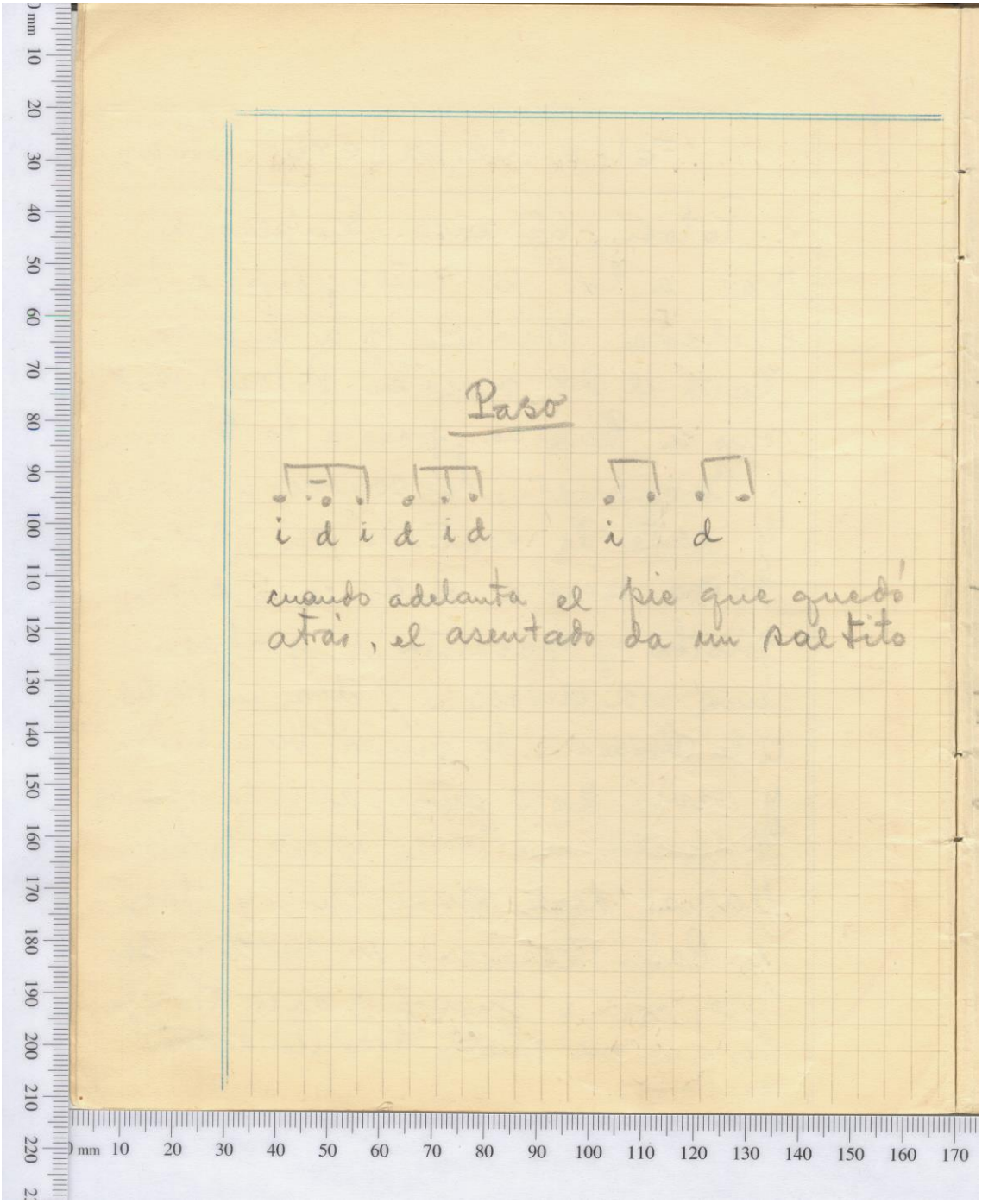
Que bailamos, ramos de
malvisco o de maiz
o albahaca, para adornar
con flores el carnaval »

Presidente Alvear.

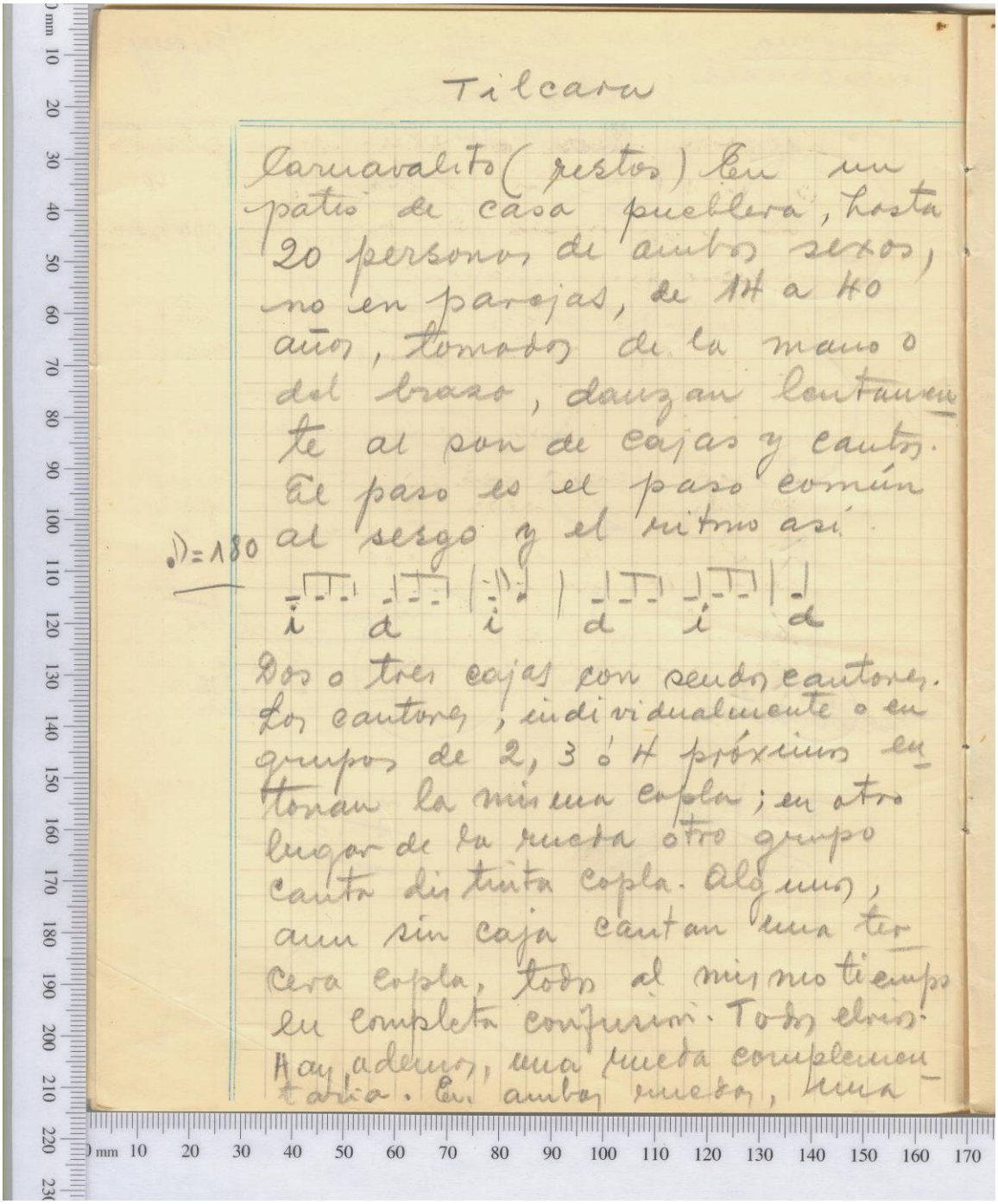
9 de Octubre 1943. Carnavalito el espectáculo voces de la tierra, cuyo cuadro, 4º, llamado « la fiesta de Tubaume rica », presentaba, entre otros números el Carnavalito. Antes = en Cordoba el 6 de Junio de 1941 para « La semana de Córdoba », con jovenes de Jujuy y de Córdoba, en el Rivera Indarte.

Atahualpa Yupanqui

Vega, C. (1945). *Cuaderno de Viaje.* [Cuaderno]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Nro. 24-2, Viaje de estudio 41 (INM)*.



Vega, C. (1945). *Cuaderno de Viaje.* [Cuaderno]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Nro. 24-2, Viaje de estudio 41 (INM).*



Tilcara

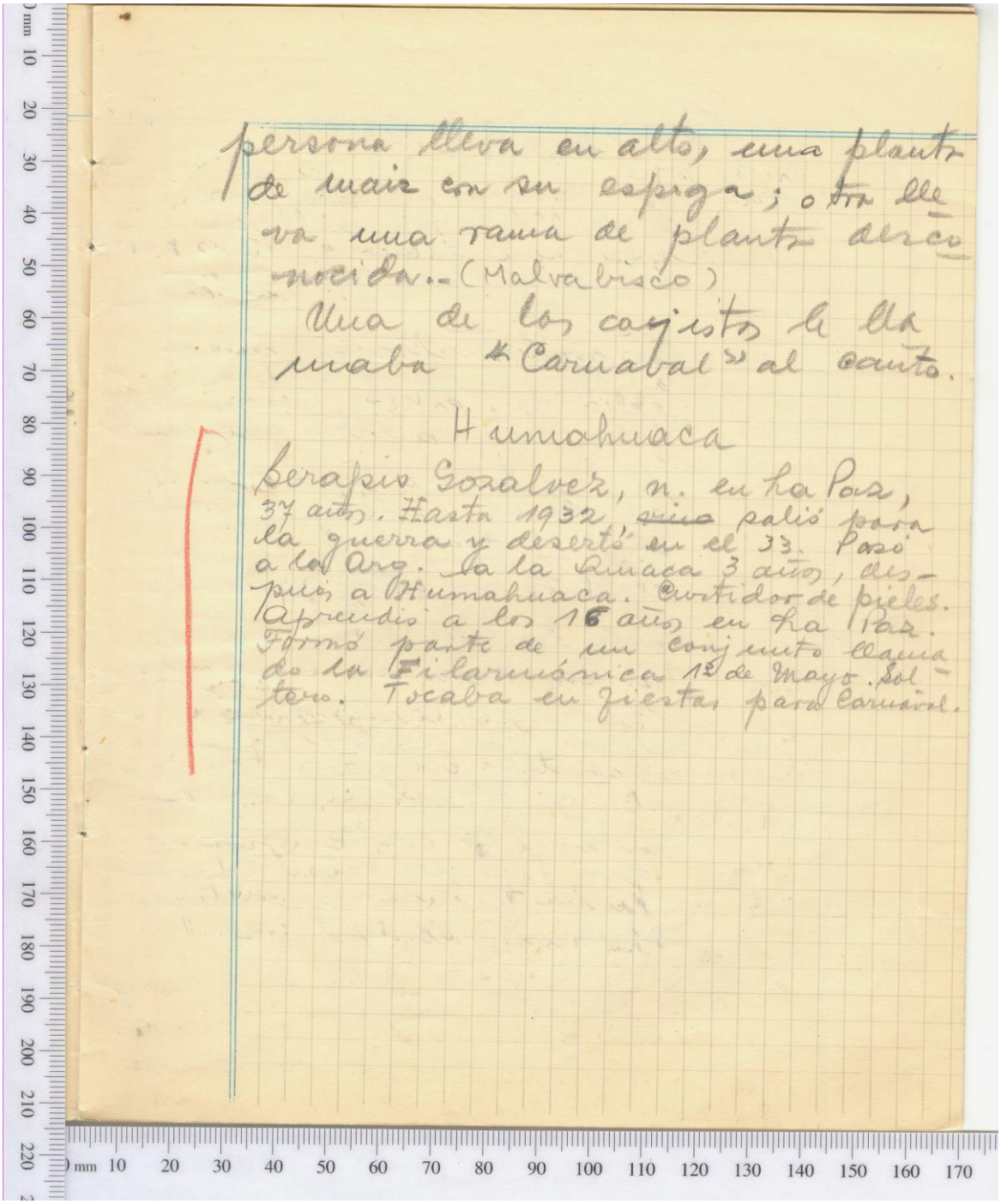
Carnavalito (restos) En un patio de casa pueblera, hasta 20 personas de ambos sexos, no en parejas, de 14 a 40 años, tomados de la mano o del brazo, danzan lentamente al son de cajas y cantos. El paso es el paso común al sesgo y el ritmo así

♩.=180

i d i d i d

Dos o tres cajas con sendos cantores. Los cantores, individualmente o en grupos de 2, 3 ó 4 próximos entonan la misma copla; en otro lugar de la rueda otro grupo canta distinta copla. Algunos, aun sin caja cantan una tercera copla, todos al mismo tiempo en completa confusión. Todos ellos. Hay además, una rueda complementaria. En ambas ruedas, una

Vega, C. (1945). *Cuaderno de Viaje*. [Cuaderno]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Nro. 24-2, Viaje de estudio 41 (INM).*



persona lleva en alto, una planta de maíz con su espiga; otra lleva una rama de planta desconocida.- (Malvabisco)

Una de los cajistas le llamaba "Carnaval" al canto.

Humahuaca

Serapio Gozalvez, n. en La Paz, 37 años. Hasta 1932, ~~vino~~ salió para la guerra y desertó en el 33. Pasó a la Arg. Ya la Quiaca 3 años, después a Humahuaca. Curtidor de pieles. Aprendió a los 16 años en La Paz. Formó parte de un conjunto llamado la Filarmónica 1º de Mayo. Soltero. Tocaba en fiestas para Carnaval.

Vega, C. (1945). *Cuaderno de Viaje.* [Cuaderno]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Nro. 24-2, Viaje de estudio 41 (INM).*

Transcripción del texto del Cuaderno de Viaje 24-2, pp. 48-49:

“Tilcara

Carnavalito (restos) En un patio de casa pueblera, hasta 20 personas de ambos sexos, no en parejas, de 14 a 40 años, tomados de la mano o del brazo, danzan lentamente al son de cajas y cantos. El paso es el paso común al sesgo y el ritmo así:
(Gráfico del esquema rítmico con la inicial del pie en el que apoya izquierdo y derecho).

Dos o tres cajas con sendos cantores, individualmente o en grupos de 2, 3 o 4 próximos entonan la misma copla; en otro lugar de la rueda otro grupo canta distintamente copla. Algunos, aun sin caja cantan una tercera copla, todos al mismo tiempo en completa confusión. Todos ebrios. Hay además, una rueda complementaria. En ambas ruedas, una persona lleva en alto, una plata de maíz con su espiga; otra lleva una rama de planta desconocida.- (Malvavisco)

Una de las cajistas le llamaba “Carnaval” al canto”

“Humahuaca

Serapio Gonzálvez, n. en La Paz. 37 años. Hasta 1932 ~~vino~~ salió para la guerra y desertó en el 33. Pasó a la Arg. a La Quiaca tres años, después a Humahuaca. Curtidor de pieles. Aprendió a los 16 años en La Paz. Formó parte de un conjunto llamado la Filarmónica 1° de Mayo. Soltero. Tocaba en fiestas para Carnaval.”

ANEXO III

1. **Tabla 1. Síntesis del corpus de pautaciones musicales y grabaciones documentales**

2. **Tablas de síntesis de los resultados de los análisis musicales**

3. **Pautaciones musicales de Carlos Vega y transcripciones de los registros fonográficos**

4. **Textos poéticos de las piezas musicales**

Tabla 1. ***Síntesis del corpus de pautaciones musicales y grabaciones documentales***

	Género o especie				**Total**
Viaje número	Carnaval	Rueda	Carnavalcito	Carnavalito	
Viaje 1	4		1		
Viaje 2	9				
Viaje 41	4		4	9	
	17		**5**	**9**	**31**
Tipo de registro					
Tomas Directas	3	1		5	**9**
Registros Fonográficos	17	(1)	5	9	**31**
Medio de ejecución					
Canto			1		**1**
Quena	5			2	**7**
Anata	2				**2**
Canto / Caja	1			1	**2**
Guitarra sola			1		**1**
Guitarra dúo / Canto				5	**5**
Guitarra / Canto			2	1	**3**
Acordeón	7				**7**
Acordeón / Charango	2				**2**
Banda de Sikus			1		**1**
Autoría de las transcripciones musicales					
C. Vega		(3+1)	4 T.D. + 13 PM		**17**
Vega-Eisenstein				1 PM 5 T.D.	**6**
N. Sánchez	17		5	9	**31**

En esta síntesis elaborada por la autora de la tesis, se detalla la cantidad de ejemplos colectados en cada uno de los Viajes de estudios a Jujuy. Además, se discriminan los siguientes elementos: la cantidad de especie musicales registradas a través de transcripciones y "T.D"; el medio de ejecución o expresión, y la autoría de las transcripciones.

En los Viajes 1 y 2, Carlos Vega obtuvo trece ejemplos (RF) de la especie musical *carnaval*, y en el viaje 41, grabó otros cuatro ejemplos. Además, registró por T.D. tres piezas de carnaval en los viajes 1, 2 y 41. En total se colectaron veinte ejemplos de carnaval: diecisiete fueron grabados y tres fueron transcriptos.

En el viaje 41, pautó por T.D. un ejemplo de "La Rueda" y el RF 34 figura de manera ambivalente como "Carnaval (Rueda)", por eso en la tabla se coloca el 1 entre paréntesis.

En el viaje 1, se grabó un ejemplo de *carnavalcito* y otros cuatro ejemplos, fueron grabados en el viaje 41. Finalmente, en el viaje 41, se grabaron nueve RF de la especie *carnavalito* y se anotaron seis ejemplos por T.D —son quince ejemplos en total —. Curiosamente, en los viajes 1 y 2 no se grabaron carnavalitos.

De acuerdo con los datos de los Informes de Viajes, los trabajos de campo se hicieron en las localidades y los períodos que se detallan seguidamente. El viaje abarcó el período comprendido entre el 1 de abril y el 10 de mayo de 1931, y comprendió: San Salvador de Jujuy, Tilcara, Humahuaca y Senador Pérez o Uquía[1] (cf. Vega, 1931, IVCV 1: 1). El viaje 2 se extendió entre el 3 y el 26 de febrero de 1932, y se hicieron trabajos de campo etnográficos en Humahuaca, La Quiaca y Yavi (Vega, 1932, IVCV 2: 1). El viaje 41, se hizo en el período comprendido entre el 6 de febrero y el 21 de marzo de 1945 y se centró en Tilcara y Humahuaca. En esta oportunidad Vega fue acompañado por Silvia Eisenstein en carácter de asistente técnica. El trabajo de campo en la provincia de Jujuy se realizó en el período comprendido entre el 8 y el 27 de febrero. Después de esta fecha el trabajo prosiguió en las provincias de Tucumán, Santiago del Estero, La Rioja y Catamarca (Argentina).

[1] En las Fichas de Viajes figuran datos sobre observaciones realizadas en los parajes de Rodeo y Pumahuasi, cercanos a La Quiaca (Jujuy). Aunque en estos documentos no figura la fecha de la consulta de los informes se infiere que Vega estuvo en estos parajes en 1931.

Tabla 2. ***Síntesis de los resultados de los análisis de las "Tomas Directas" de Carlos Vega***

T.D	Orden rítmico									Orden tonal			Macroestructura			Observación
	Pie		Frases							Pentatonía	Dórico	Otro	Mt	Bt	Mtt	
			pie binario				pie ternario		Frases por período	Modo B						
			perfecta		imperfecta		perf	imperf								
	b	**t**	**2/8**	**4/8**	**2+4 / 8**	**4+2 / 8**	**3/8**	**6/8**								
20	x			x	x	x			5	x			x			
21	x		x						6	x			x			
1131	x		x						8	x			x			Frase musical
1145	x		x						6	x			x			Faltan barras de compases
1146	x			x		x			(7)		x			x		Inconclusa
1148	x		x			x			(3)	x			x			Inconclusa
1153	x		x	x					4,2,2		x				x	
1157	x		x	x					7,8	x				x		
4494		x					x	x	(3)			tritónico				¿Otro principio de generación de forma?

Referencias

Pie rítmico: b (binario); t (ternario).
Frase: perf (perfecta); imperf (imperfecta).
Macro-estructura: Mt (monotemática); Bt (bitemática); Mtt (multitemática).

Tabla 3. ***Síntesis del análisis de las Pautaciones Musicales de Carlos Vega***

FPM	**Orden rítmico**									**Orden tonal**			**Macroestructura**			
	Pie		**Frases**							Pentatonía						
			pie binario				pie ternario		Frases por período							
			perfecta		imperfecta		perf	imperf		Modo B	Dórico	Otro	Mt	Bt	Mtt	**Observ.**
	b	**t**	**2/8**	**4/8**	**2+4 / 8**	**4+2 / 8**	**3/8**	**6/8**								
20	x		x	x	x	x			4; 2			x	x			
34	x		x	x					(4+4) 8		x		x			
37	x		x			x			4;3			x		x		
40	x		x						6	x			x			
42	x		x			x			4; 3	x		x		x		Un período es pentatónico y otro no.
45	x		-	-	-	-			-	x			x			Sin métrica. Frase musical.
46	x		x						(4+4) 8		x		x			Período variado.
58	x		x			x			9	x			x			
64	x		x						6	x			x			
68	x		x			x			6	x			x			

Tabla 3. continuación																
FPM	**Orden rítmico**									**Orden tonal**			**Macroestructura**			
	Pie		**Frases**							Pentatonía						
			pie binario				pie ternario		Frases por período							
			perf		imperf		perf	imperf		Modo B	Dórico	Otro	Mt	Bt	Mtt	**Observ.**
	b	**t**	**2/8**	**4/8**	**2+4 / 8**	**4+2 / 8**	**3/8**	**6/8**								
69		x					x		3			tetra-fónico	x			¿Forma semiabierta?
70	x		x						8		¿x?		x			
71	x		x	x					6			mayor	x			
72	x				x	x			6; 4	x				x		
4380	x		x			x			3			trifónico	x			

Referencias

FPM: Ficha de Pautación Musical. Se emplean las mismas abreviaturas de la Tabla 2.

Tabla 4. ***Síntesis de los análisis de las transcripciones musicales de los registros fonográficos***

R.F.	Orden rítmico									Orden tonal				Macroestructura			Observ.	
	Pie		Frases							Pentatonía Modo		Dórico	Otro	Mt	Bt	Mt		
			pie binario				pie ternario		Frases por período									
			perfecta		imperfecta		perf	imperf		A	B							
	b	**t**	**2/8**	**4/8**	$\frac{2+4}{8}$	$\frac{4+2}{8}$	**3/8**	**6/8**									**Modo**	**f.**
20	x			x					v.1: 11 (6+5)				x	x			no clas.	3
20 b	x								v 2b: 13 (7+6)									
34	x	x		x					4			x		x				ff
37	x		x	x	x				indeterm.		x			x				ff
40	x		x	x	x				8				x	x			no clas.	ic
45	x		x	x	x				6		x			intr. +x				ff
46	x		x	x	x				6				mayor	x				3
58	x		x	x					9,10,8				eólico	x				ff
64	x		x	x		x			4		x			x				ff
68	x		x	x		x			6,8		x			x			extend.	ff
69		x					x	x	2					x			no clas.	3
70	x		x	x		x			4			x		x+ intr.				3
71	x		x	x					6,9,5				mayor	x				3
72	x			x	x	x			6, 7		x				x			ff

Continuación tabla 4

R.F	Orden rítmico									Orden tonal				Macroestructura				
	Pie		Frases							Pentatonía Modo		Dórico	Otro	Mt	Bt	Mtt	Observ.	
			pie binario				pie ternario		Frases por período									
			perfecta		imperfecta		perf	imperf		A	B							
	b	**t**	**2/8**	**4/8**	**2+4 / 8**	**4+2 / 8**	**3/8**	**6/8**									**Modo**	**f**
2643	x		x			x			9, 8				eólico	x				3
2644	x		x		x	x			8				eólico		x + intr		incomp.	3
2647	x		x		x	x			-			x			x		extend.	ff
2683	x		x		x	x			9		x			x				ff
2684	x		x			x			8,7		¿x?			x				ff
2718		x					x		otro				tritónico	x				ff
2721	x		x	x		x			4,6,10			¿x?				x		3
2734	x			x		x			10 (4+6), 8 (2+6)			x		x + intr				3
2735	x		x	x	x				10					x + intr			no clas.	3
2747	x		x	x	x	x			7		x			x				ff
2748	x		x	x					4					x			no clas.	ff
2842	x			x					10 (4+6)				menor armónica	x + intr				ff
2843	x		x	x	x				7, 8				eólico		x+ intr			ff
2844	x			x		x			6		¿ x?			x + intr			extend.	3

Continuación tabla 4

R.F.	Orden rítmico									Orden tonal				Macroestructura			Observ.	
	Pie		Frases							Pentatonía		Dórico	Otro	Mt	Bt	Mtt		
			pie binario				pie ternario		Frases por período									
			perfecta		imperfecta		perf	imperf		A	B							
	b	**t**	**2/8**	**4/8**	$\frac{2+4}{8}$	$\frac{4+2}{8}$	**3/8**	**6/8**									**Modo**	**f**
2845	x			x					7(4+3)				eólico		x + intr.		incomp.	ic
2846	x			x					7(4+3)				eólico		x + intr.		incomp.	ic
2847	x		x	x					8, 5, 4			x				x		3

Referencias

R.F.: registro fonográfico;

v.1: versión 1 del RF 20;

v. 2b: versión 2b del RF 20

¿x? (es dudosa);

Frase por período:

indeterm. (indeterminada);

Otro: otro principio morfológico;

Orden tonal:

mayor (Modo mayor) ;

Eólico: Modo eólico;

Trif.: trifonía;

Macroestructura:

Mt.: monotemática; Bt: bitemática; Mtt. : multitemática

intr. +: con introducción;

Observaciones:

f (final);

ff (*finalis* en fundamental);

no clas.: escala no clasificada;

3 (*finalis* en la 3ra.);

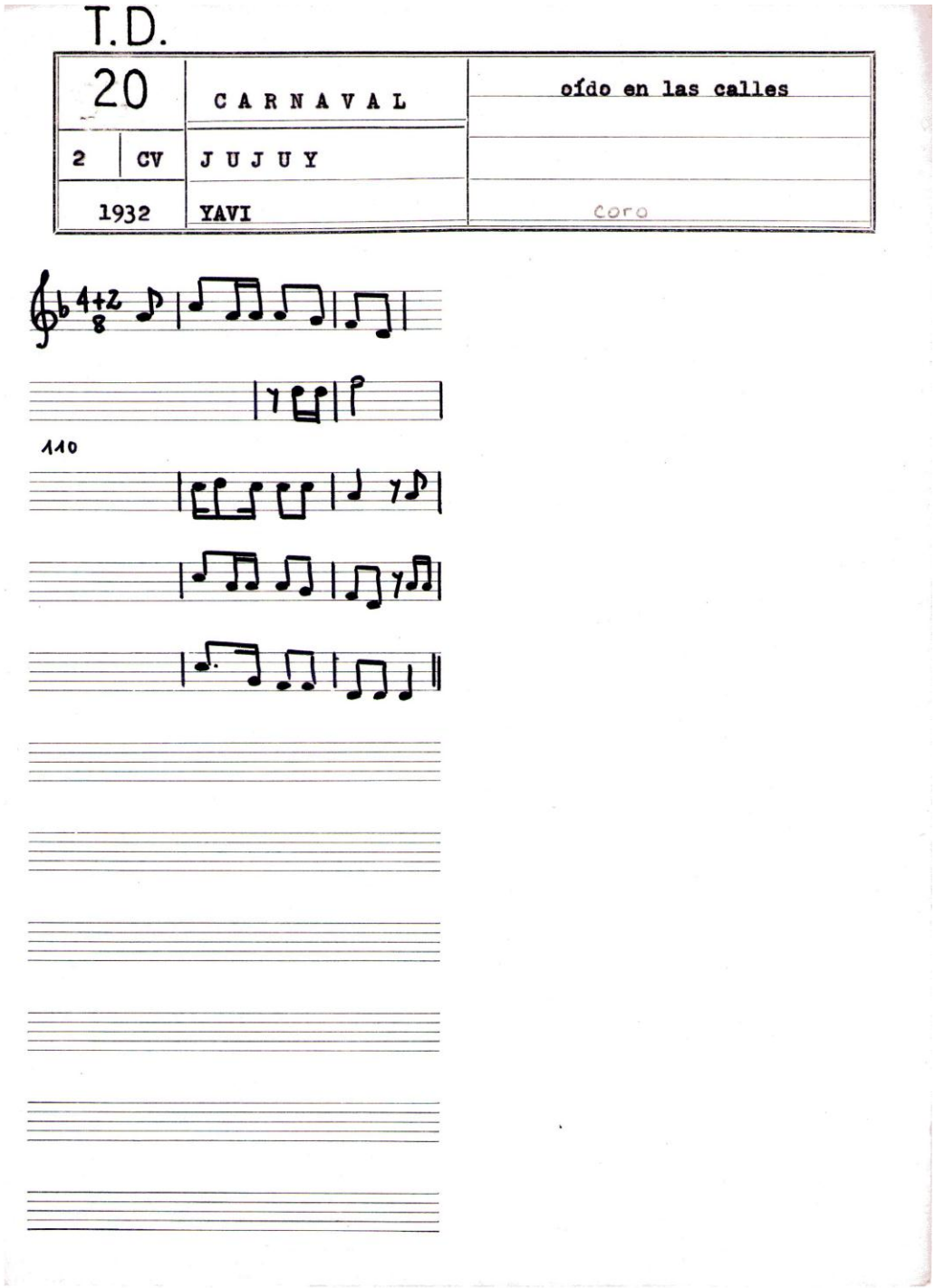
extend.: modo pentatónico extendido;

ic. (inconclusa).

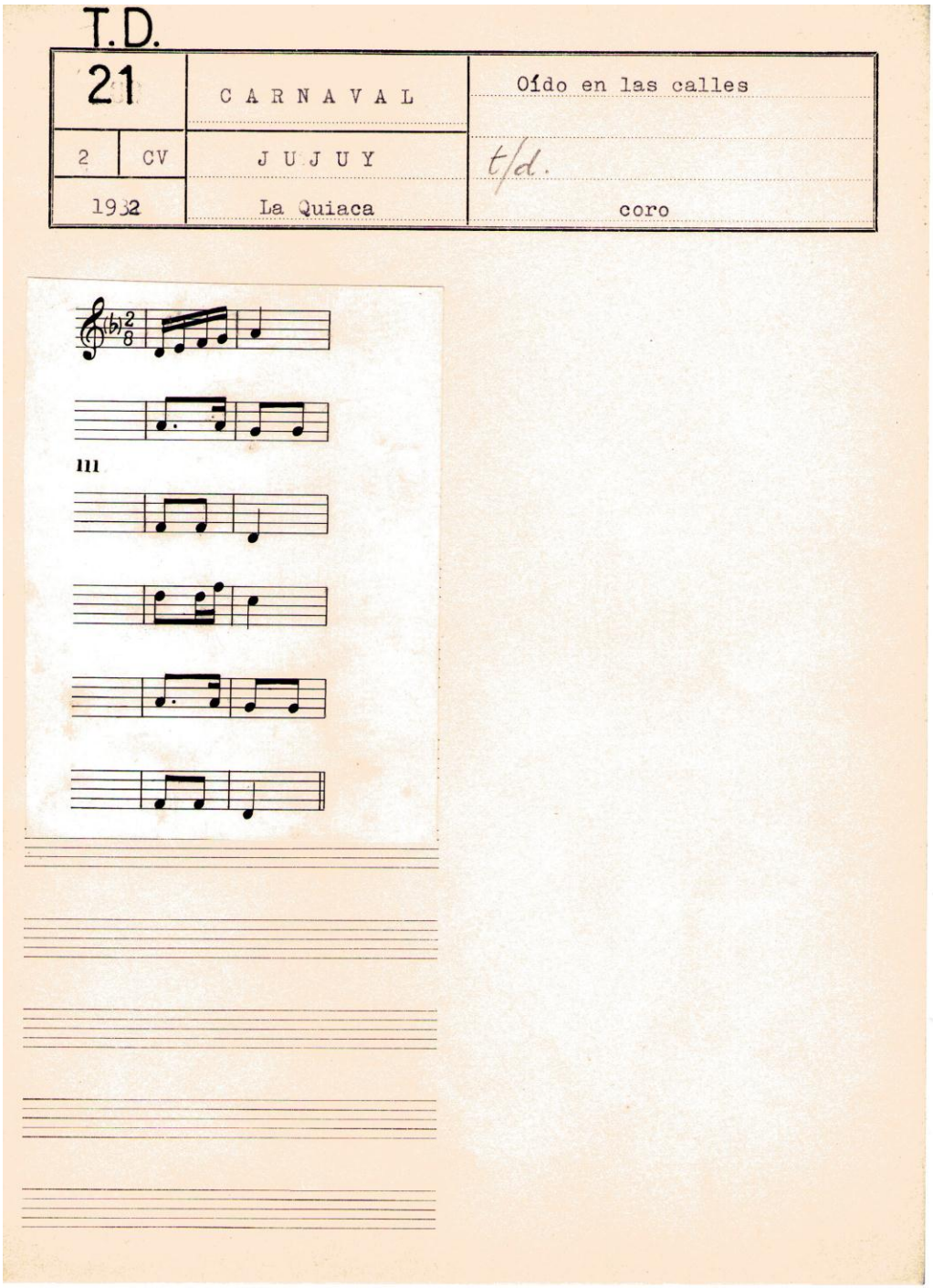
Fichas de Pautaciones Musicales de Carlos Vega correspondientes a los Viajes 1, 2 y 41 a Jujuy

Melodías registradas por "Toma Directa" (T.D.)

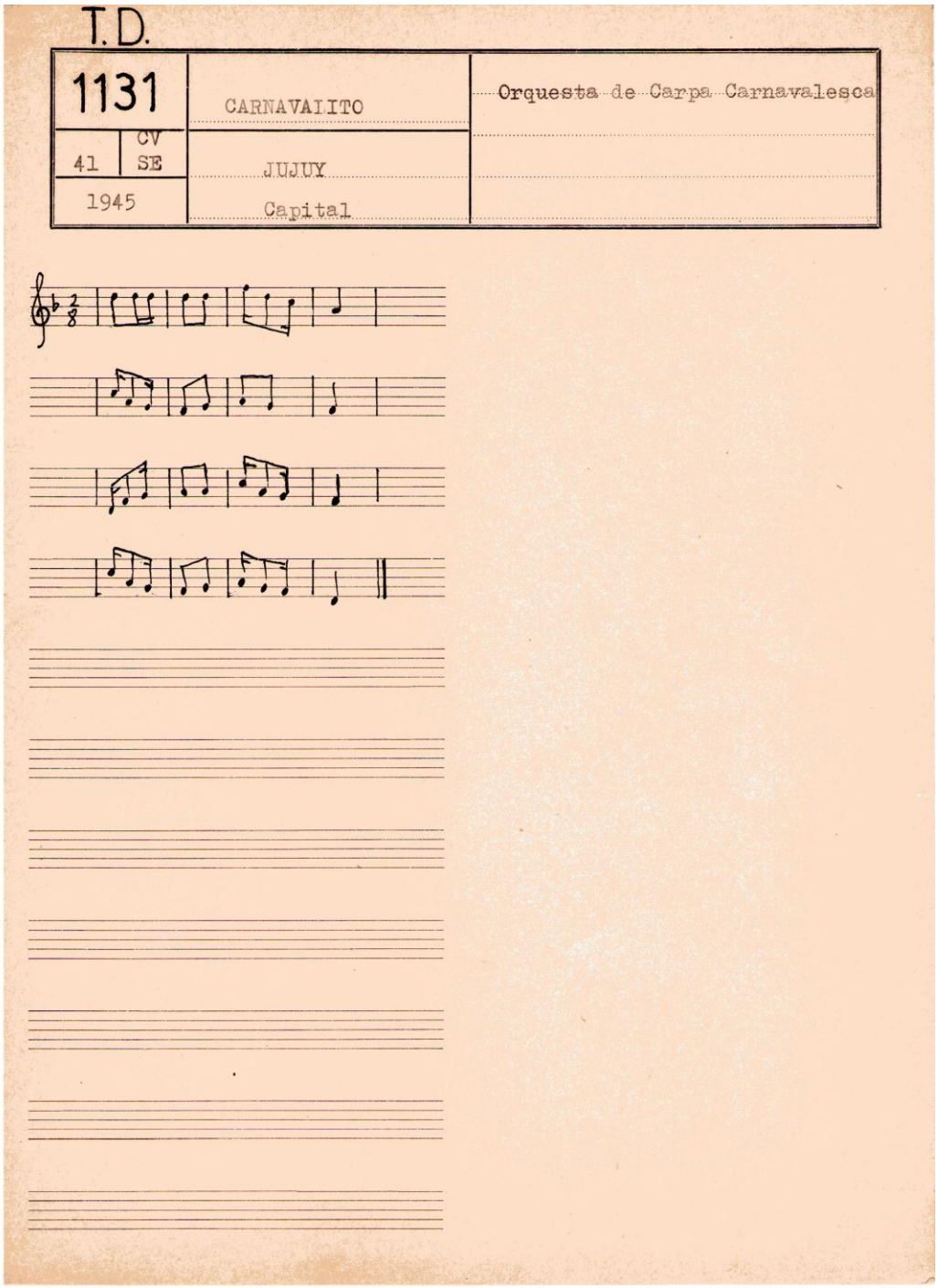
Pautaciones Musicales de los registros fonográficos grabados *in situ*



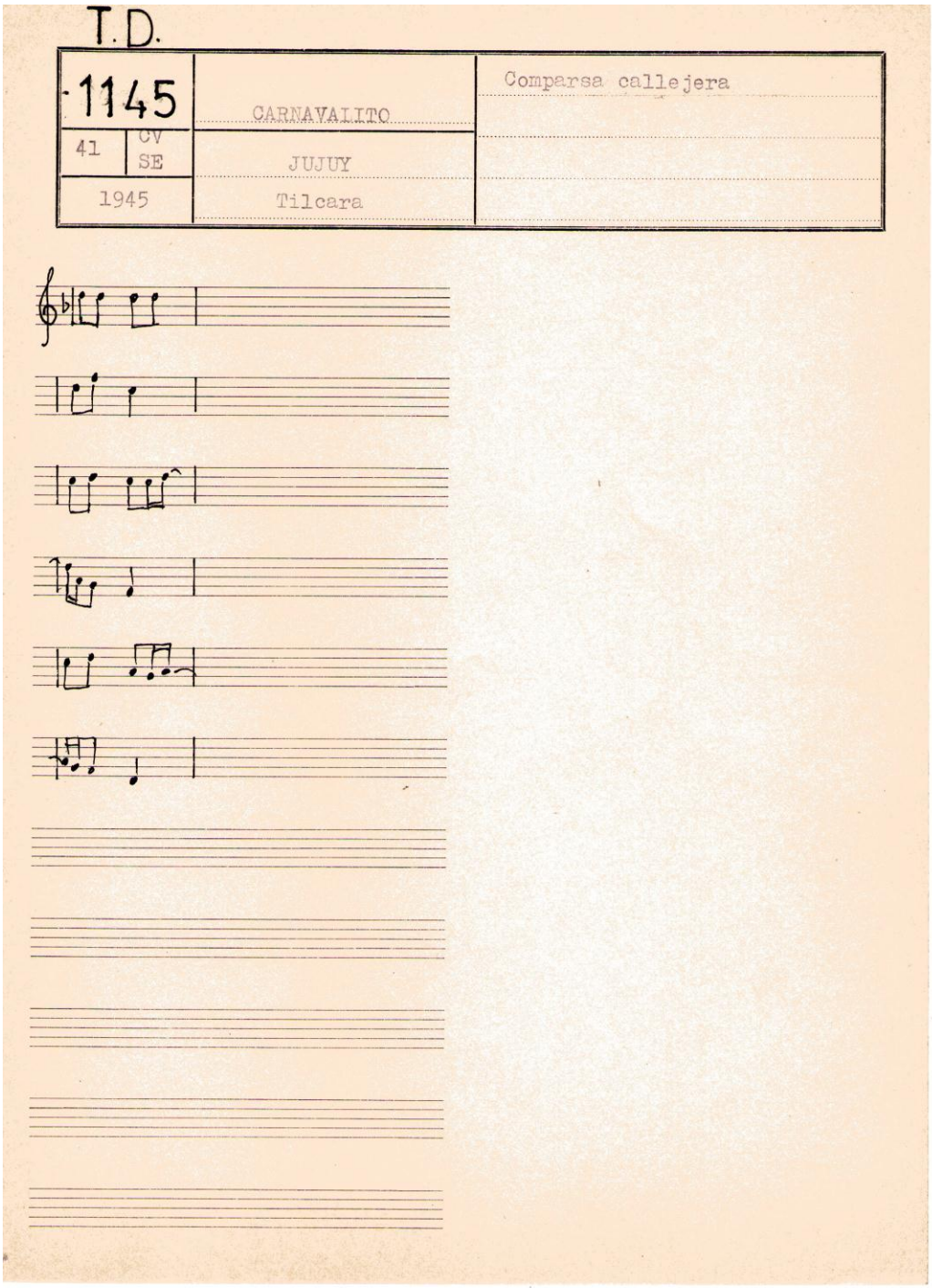
Vega, C. (1932). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 20.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



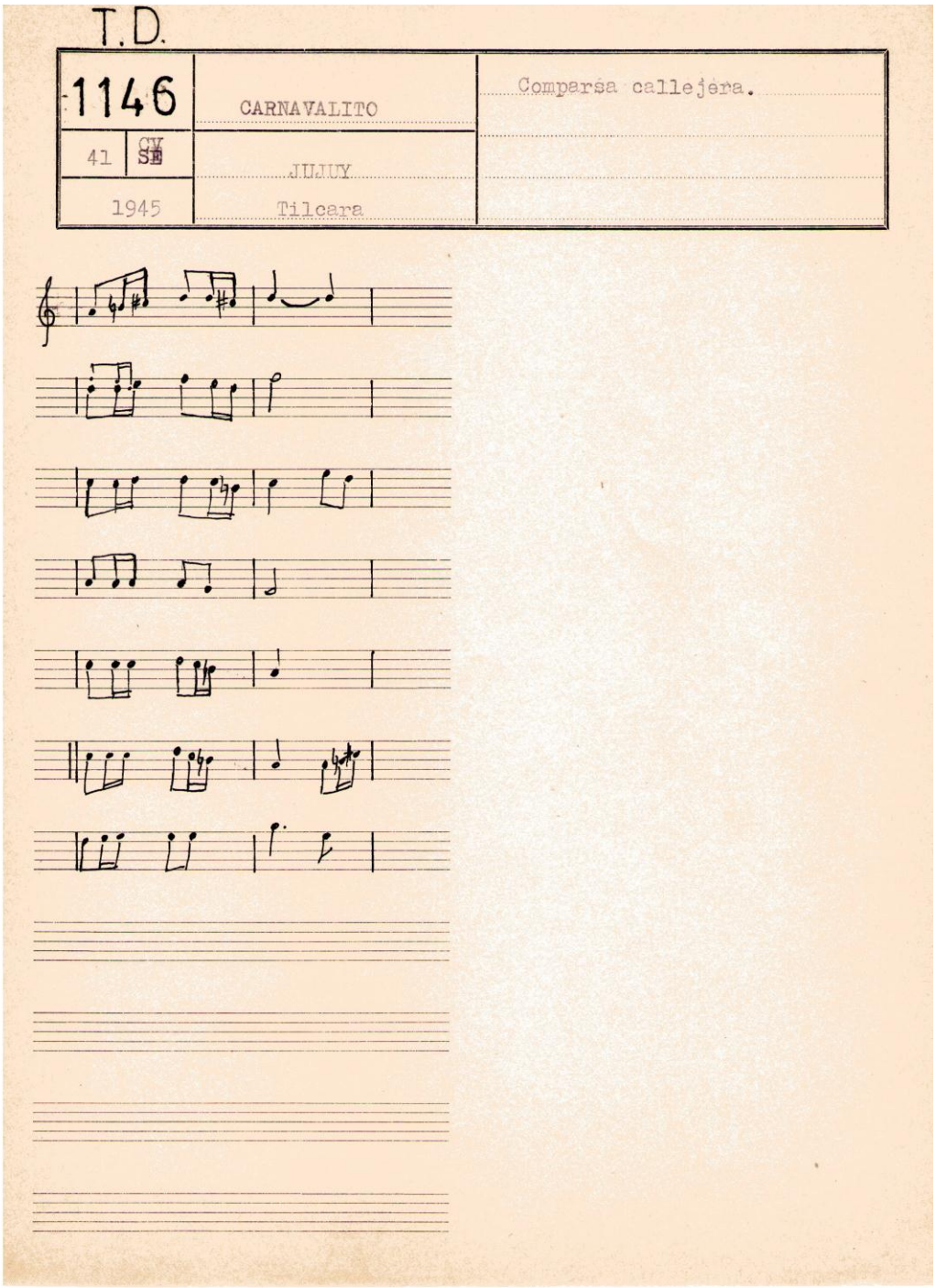
Vega, C. (1932). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 21.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



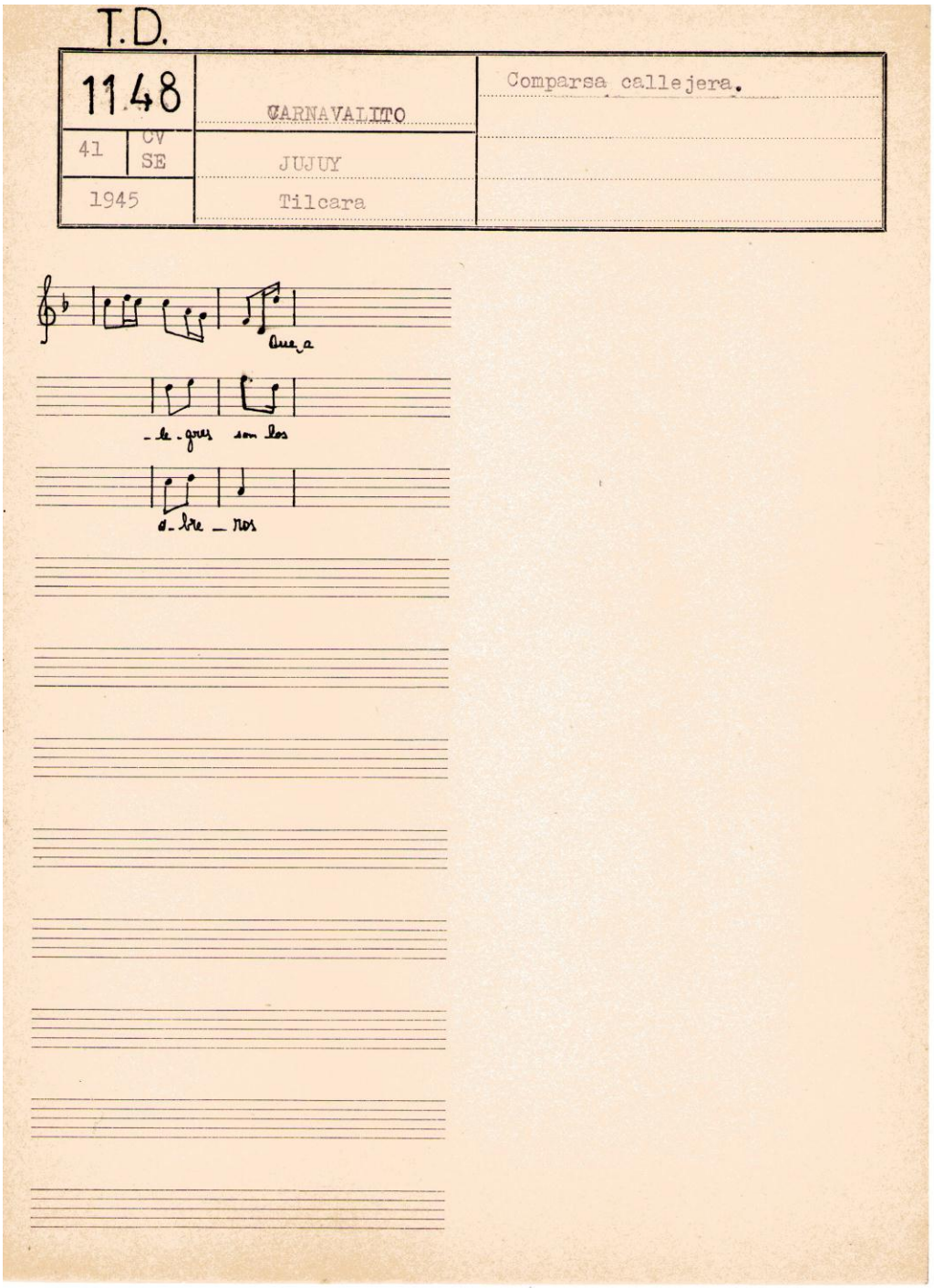
Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1131.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional Musicología "Carlos Vega".



Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1145.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



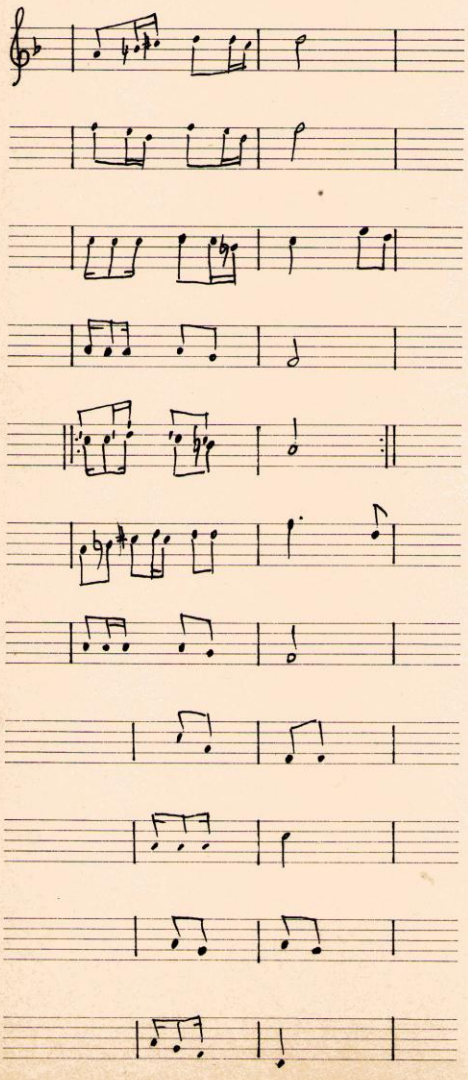
Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1146.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



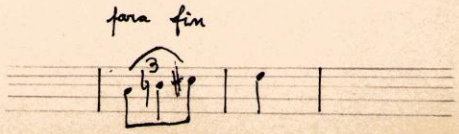
Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1148.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

T.D.

1153	CARNAVALITO	Osvaldo Salado.
41 CV SE	JUJUY	
1945	Tilcara	voz masculina



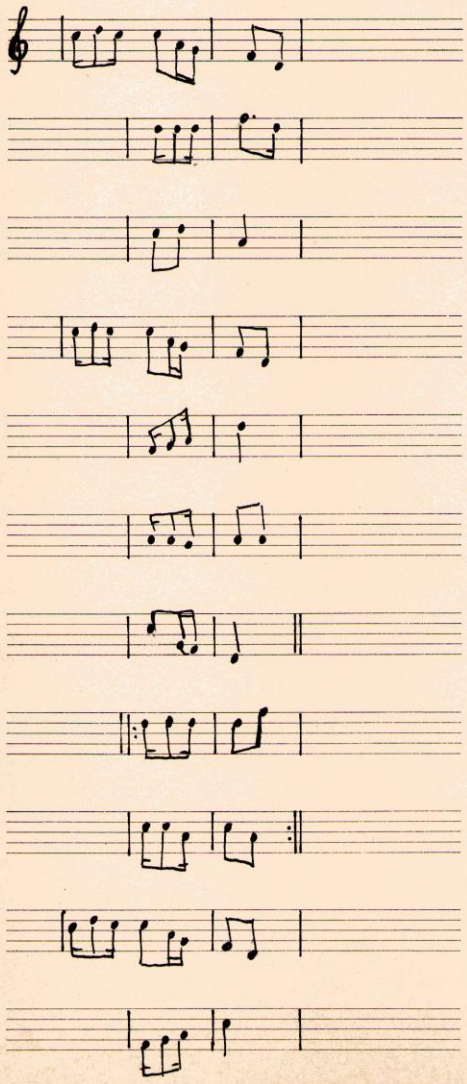
Quisiera ser picaflor
y si tu fueras clavel
para chuparte la miel
del capullo de tu boca
Sombrerito blanco
cintita huataska
silba, silbadorita, ay
que linda es mi cholita
Así dice mi corazón
tic tac tic tac como el reloj
así dice mi corazón
pumba, pumba como el tambor
Me miras te ries
si supiera micholita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

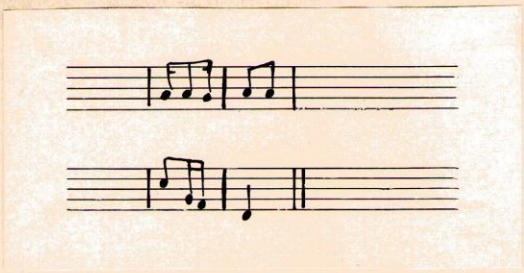


Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1153.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

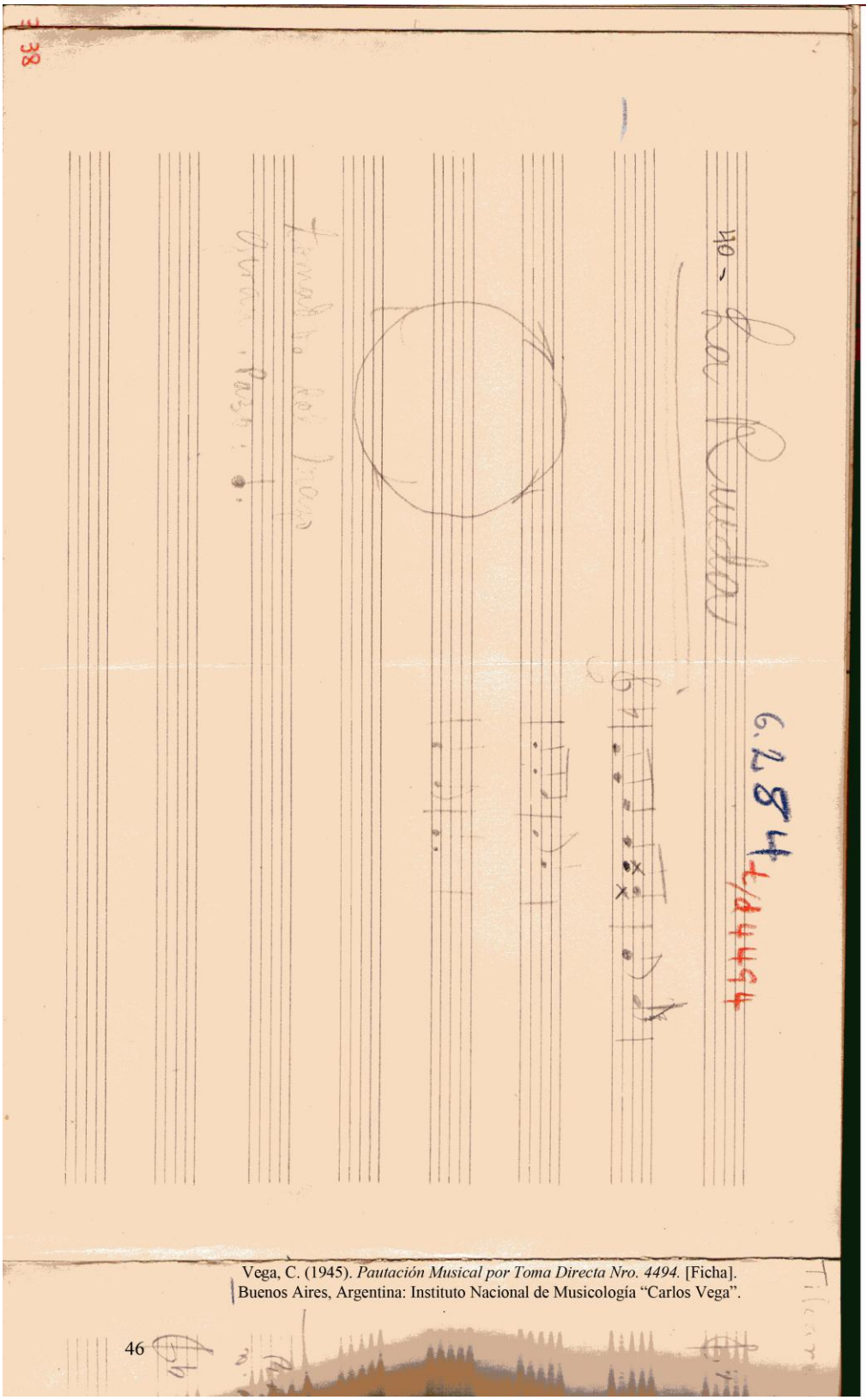
T.D.

1157	CARNAVALITO	Cantado por las comparsas en las calles y por los asistentes
41 CV SE	JUJUY	a las reuniones sociales.
1945	Tilcara	Voces femeninas y masculinas

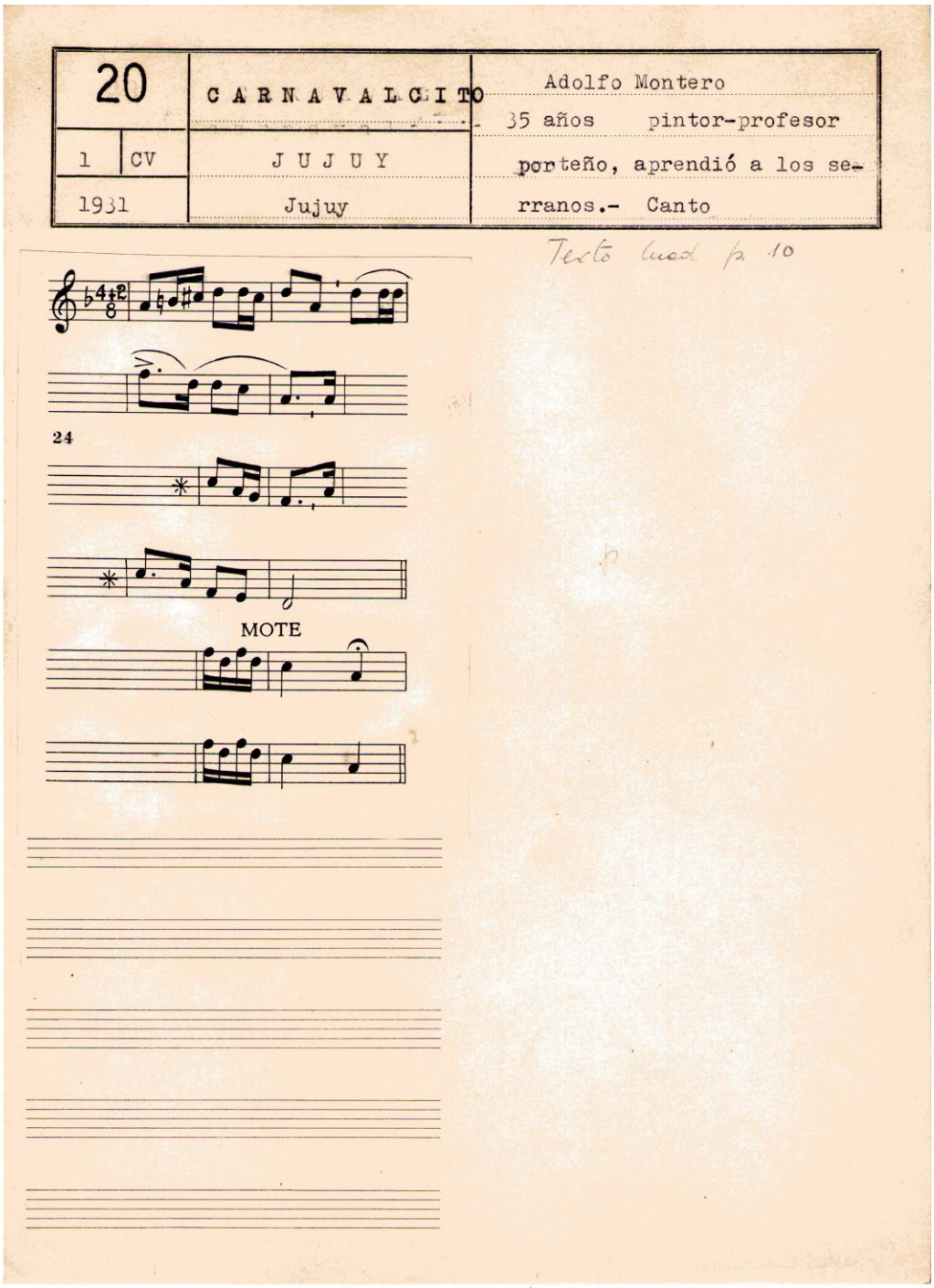




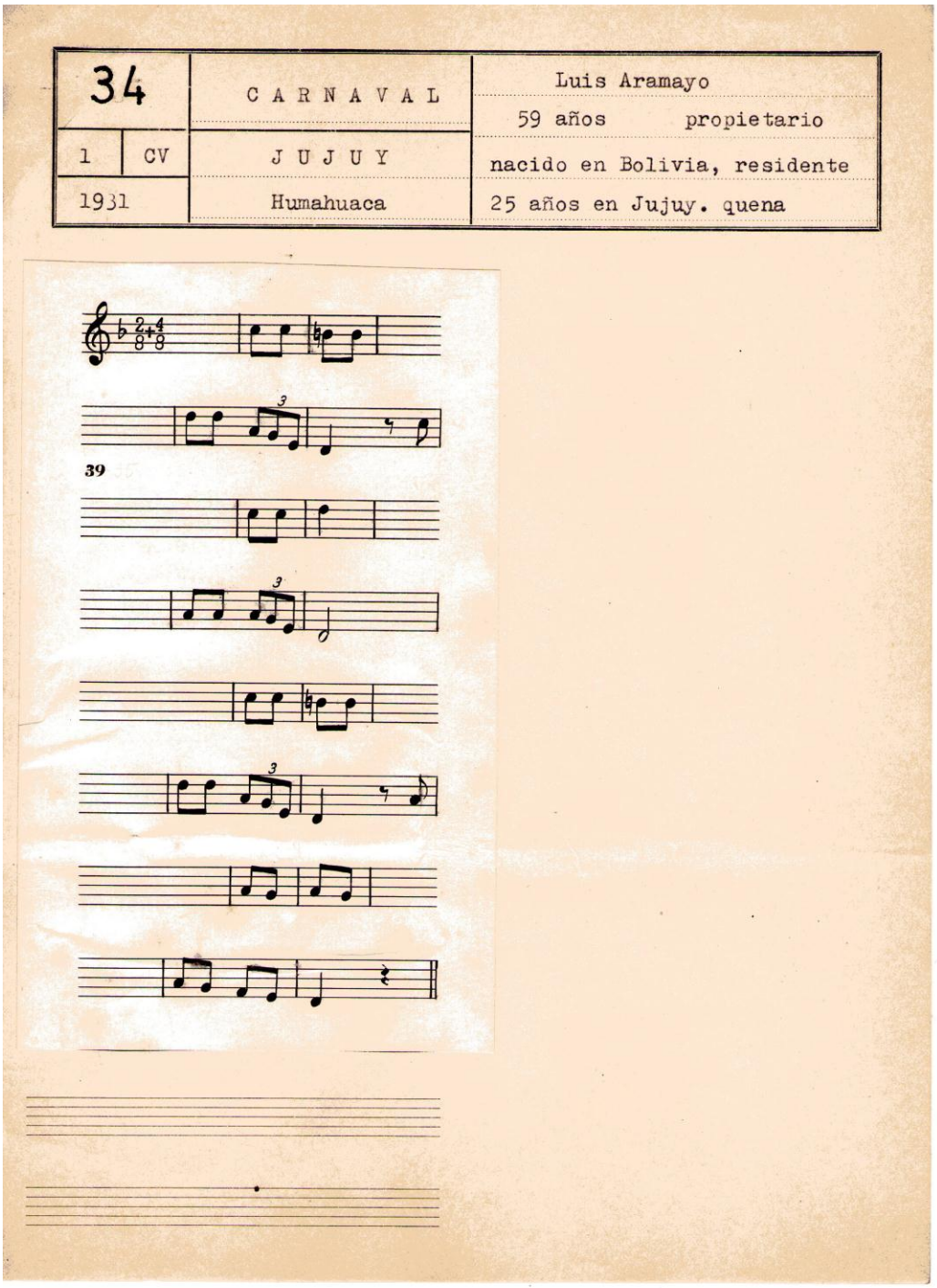
Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 1157.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



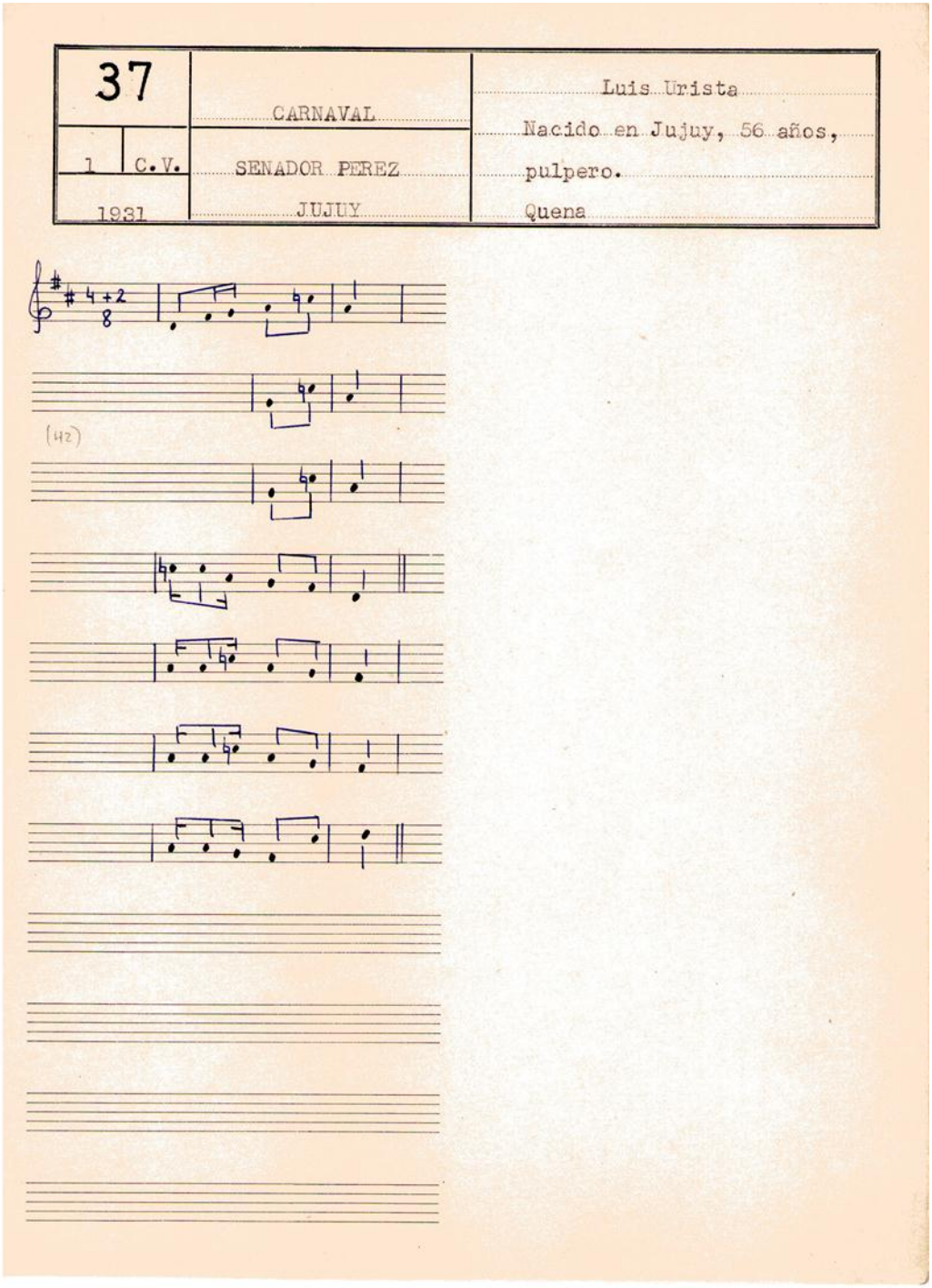
Vega, C. (1945). *Pautación Musical por Toma Directa Nro. 4494.* [Ficha]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



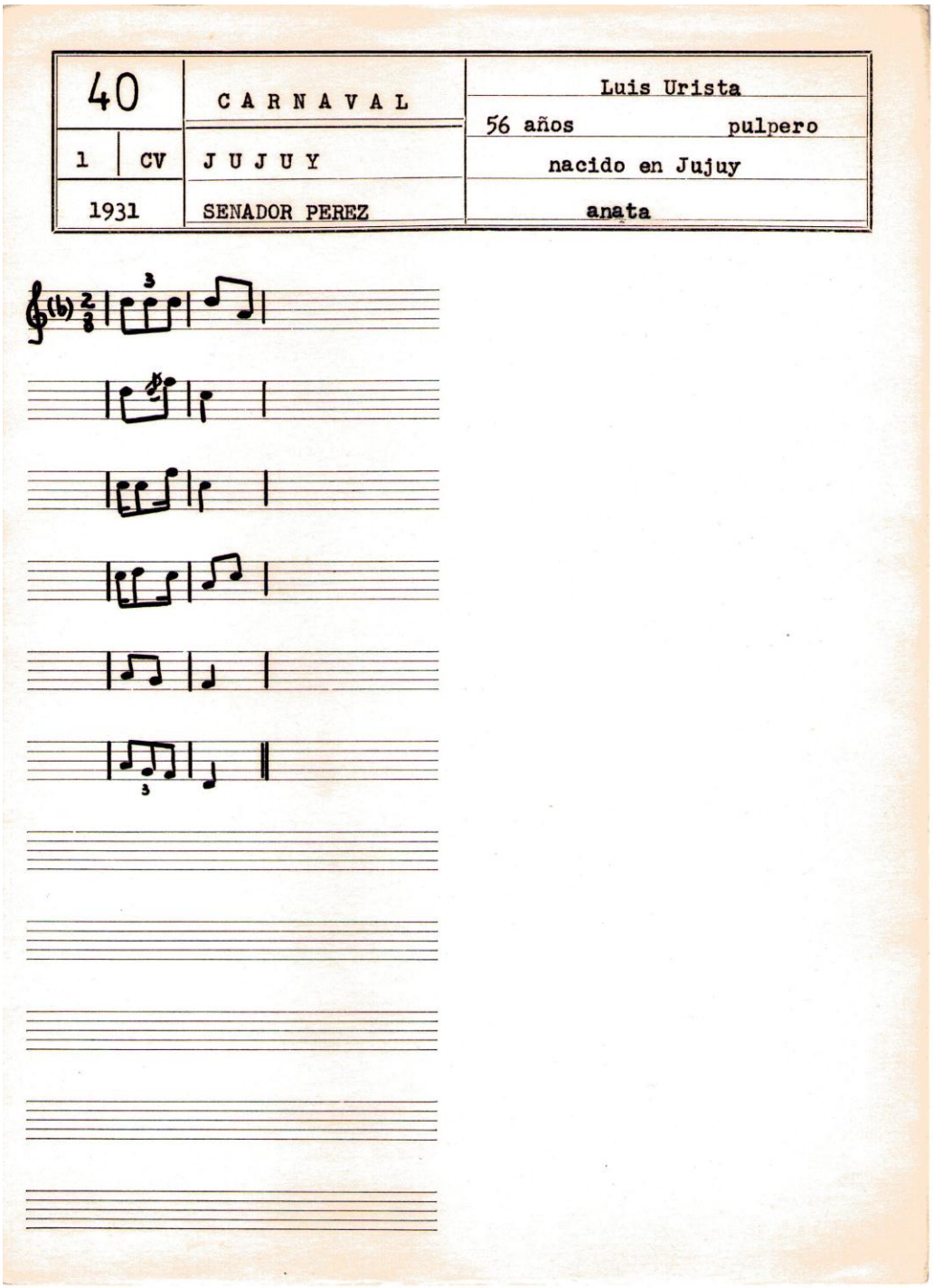
Vega, C. (1931). *Pautación Musical Nro. 20.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



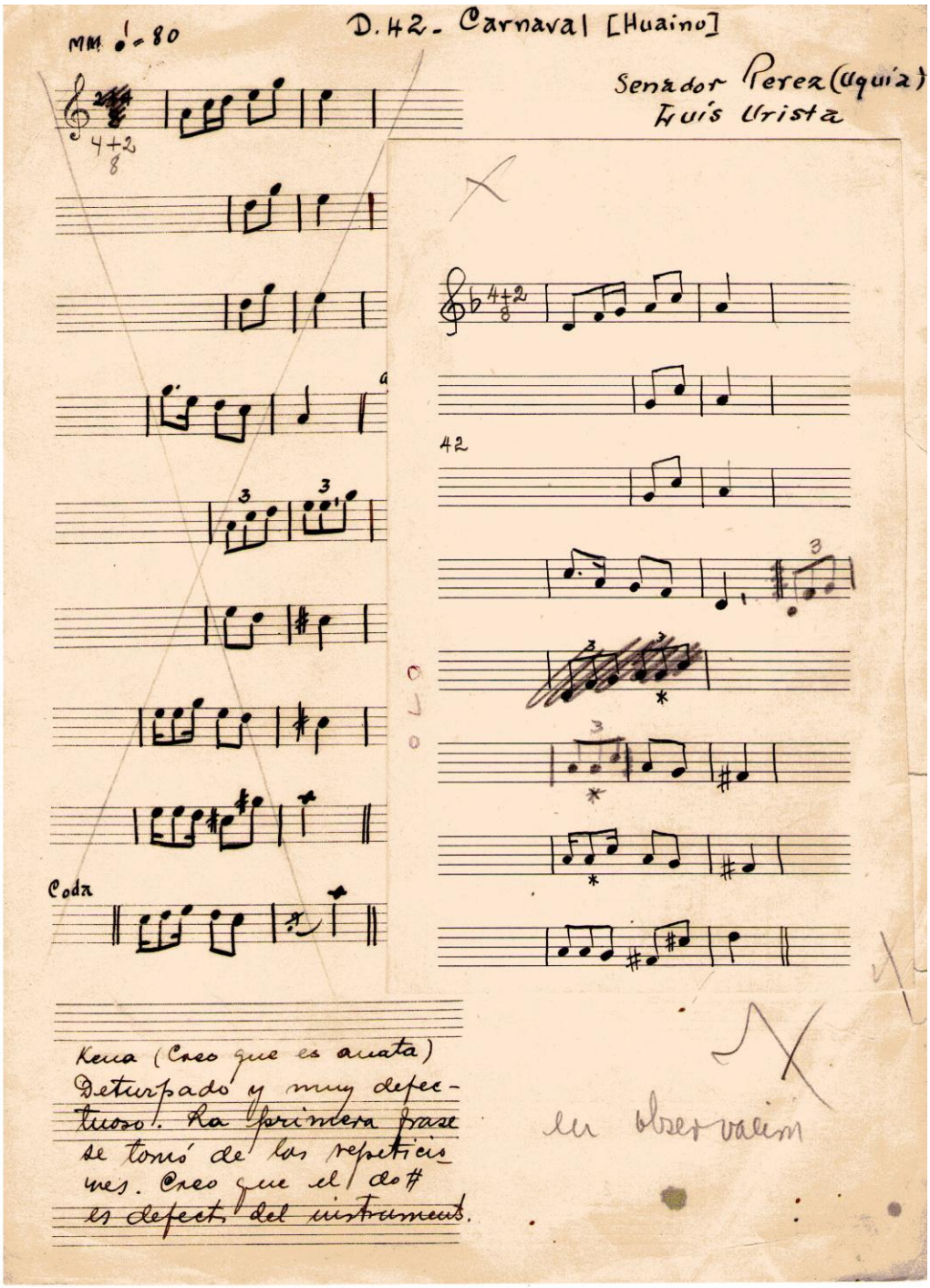
Vega, C. (1931). *Pautación Musical Nro. 34.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



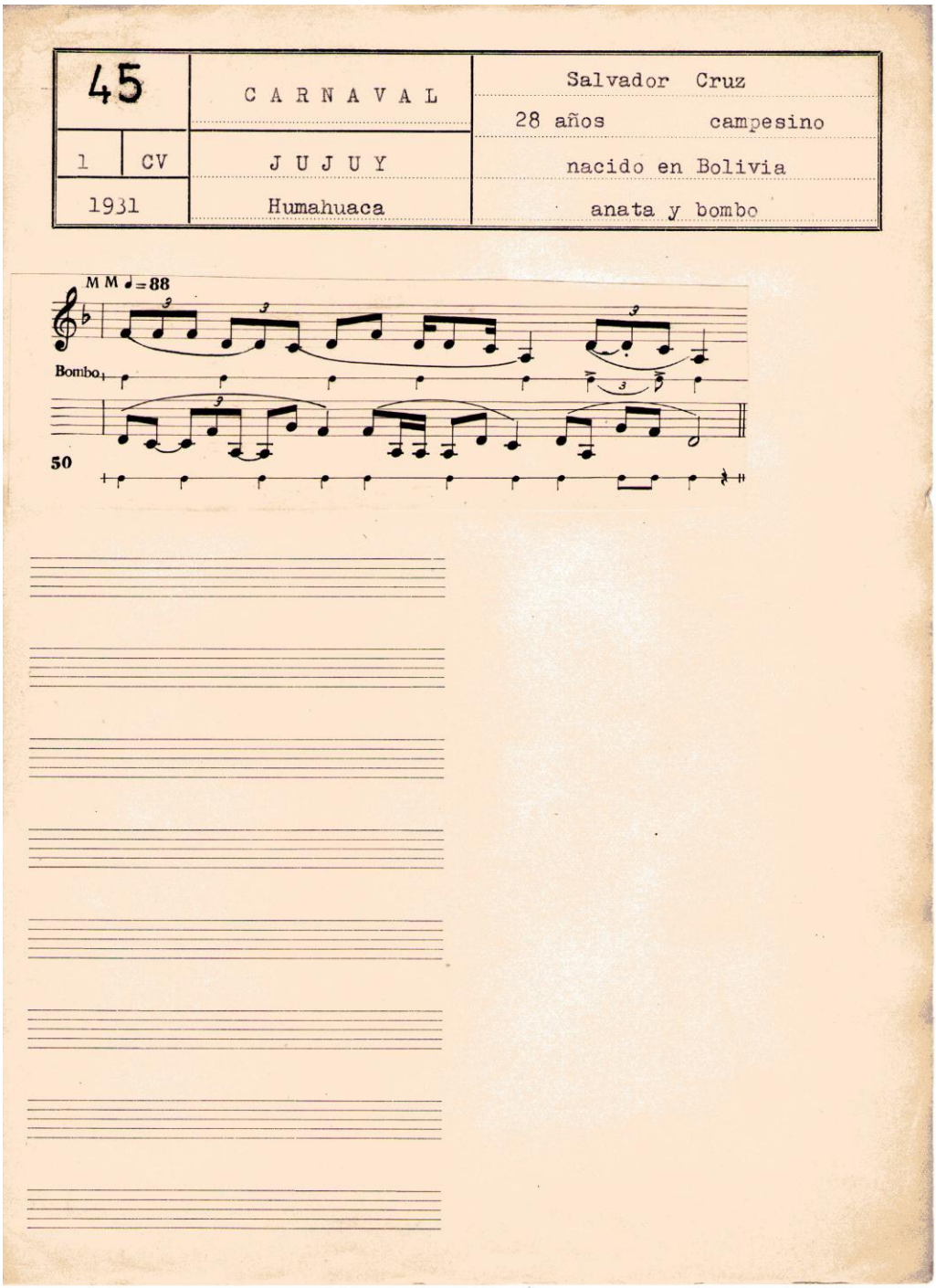
Vega, C. (1931). *Pautación Musical Nro. 37.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



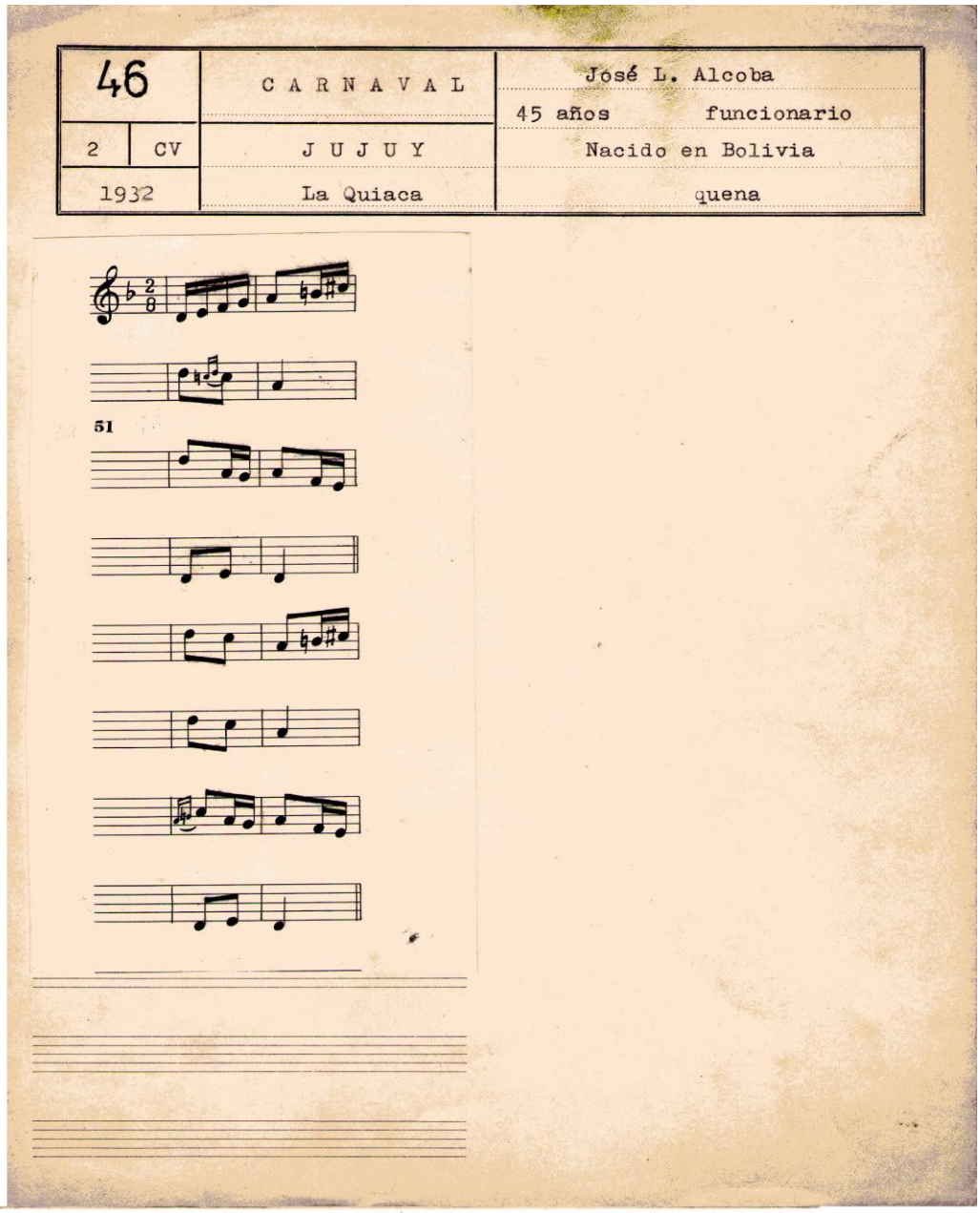
Vega, C. (1931). *Pautación Musical Nro. 40.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



Vega, C. (s.d.). *Pautación Musical Nro. 42.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



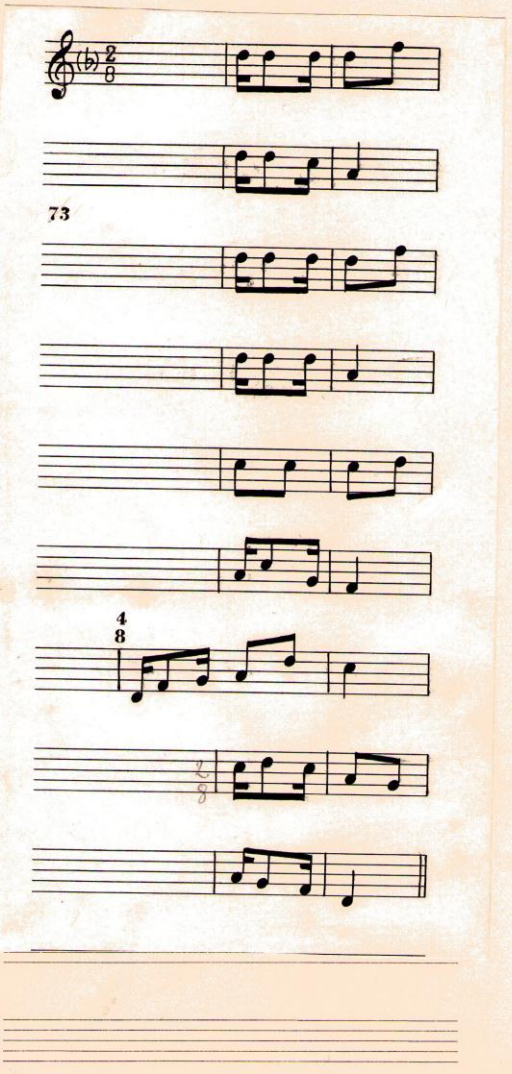
Vega, C. (1931). *Pautación Musical Nro. 45.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



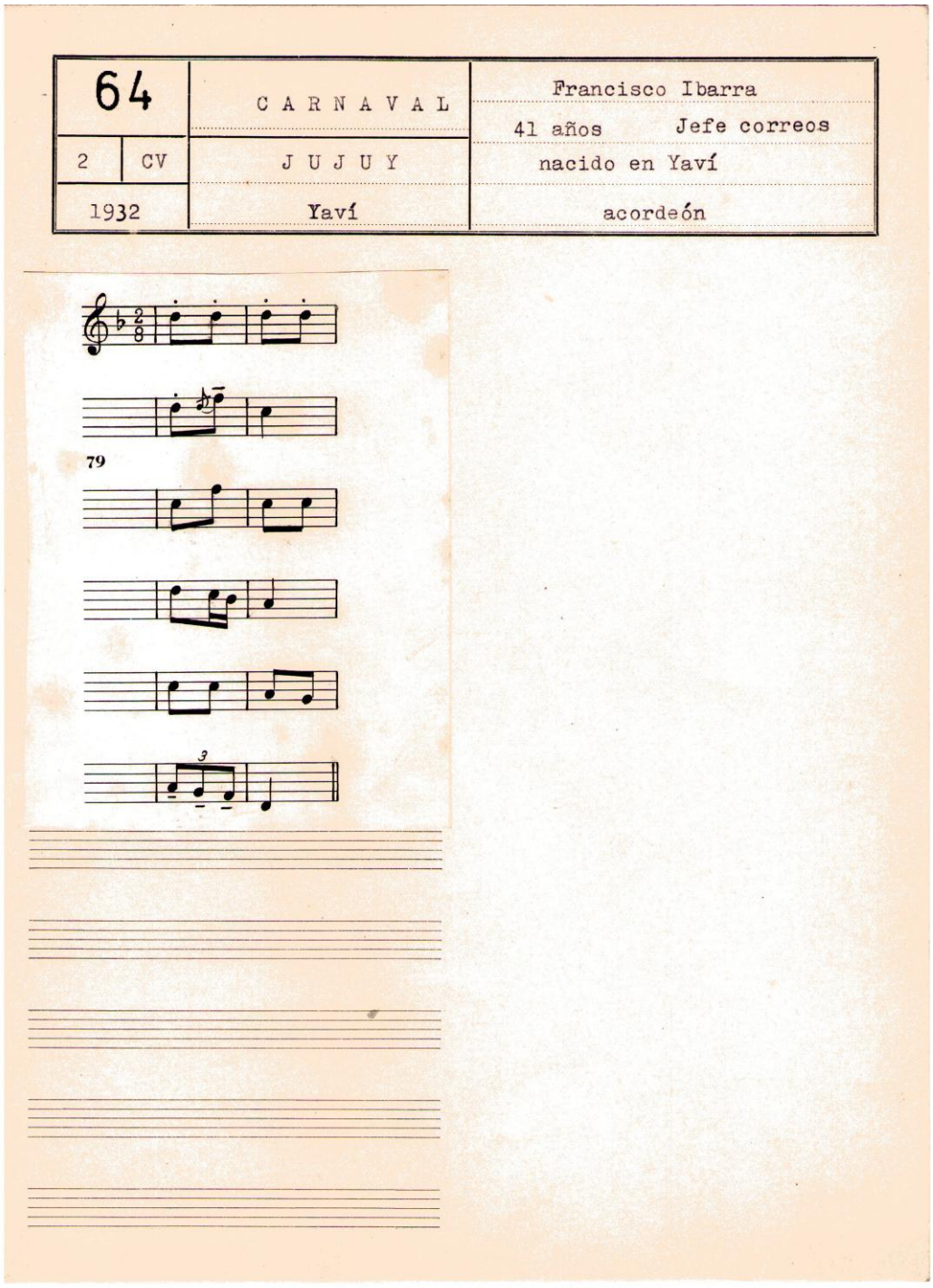
Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 46.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

"La flor de Yavi"

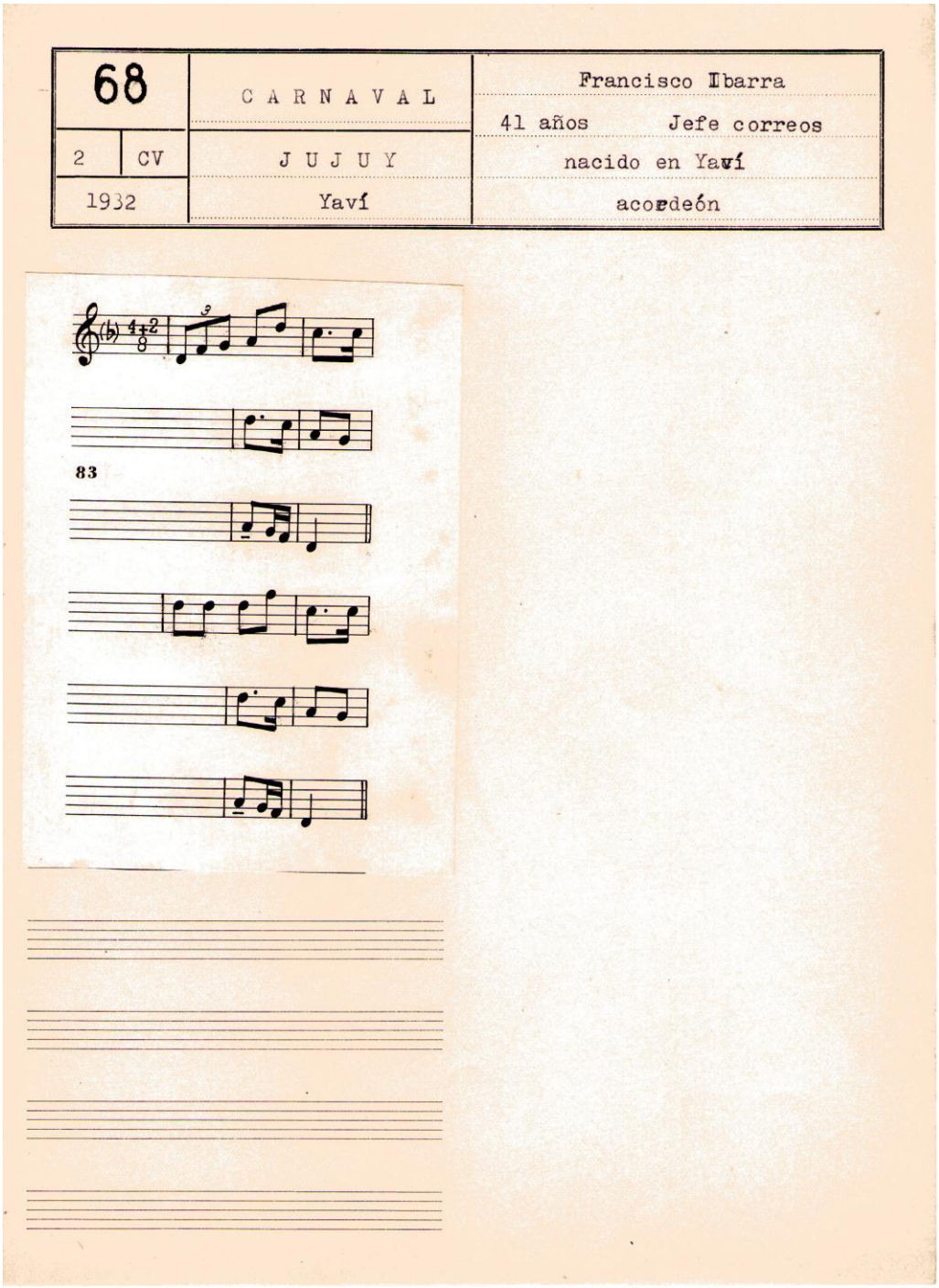
58	CARNAVAL	Francisco Ibarra
		41 años Jefe correos
2 CV	JUJUY	nacido en Yaví
1932	Yaví	acordeón



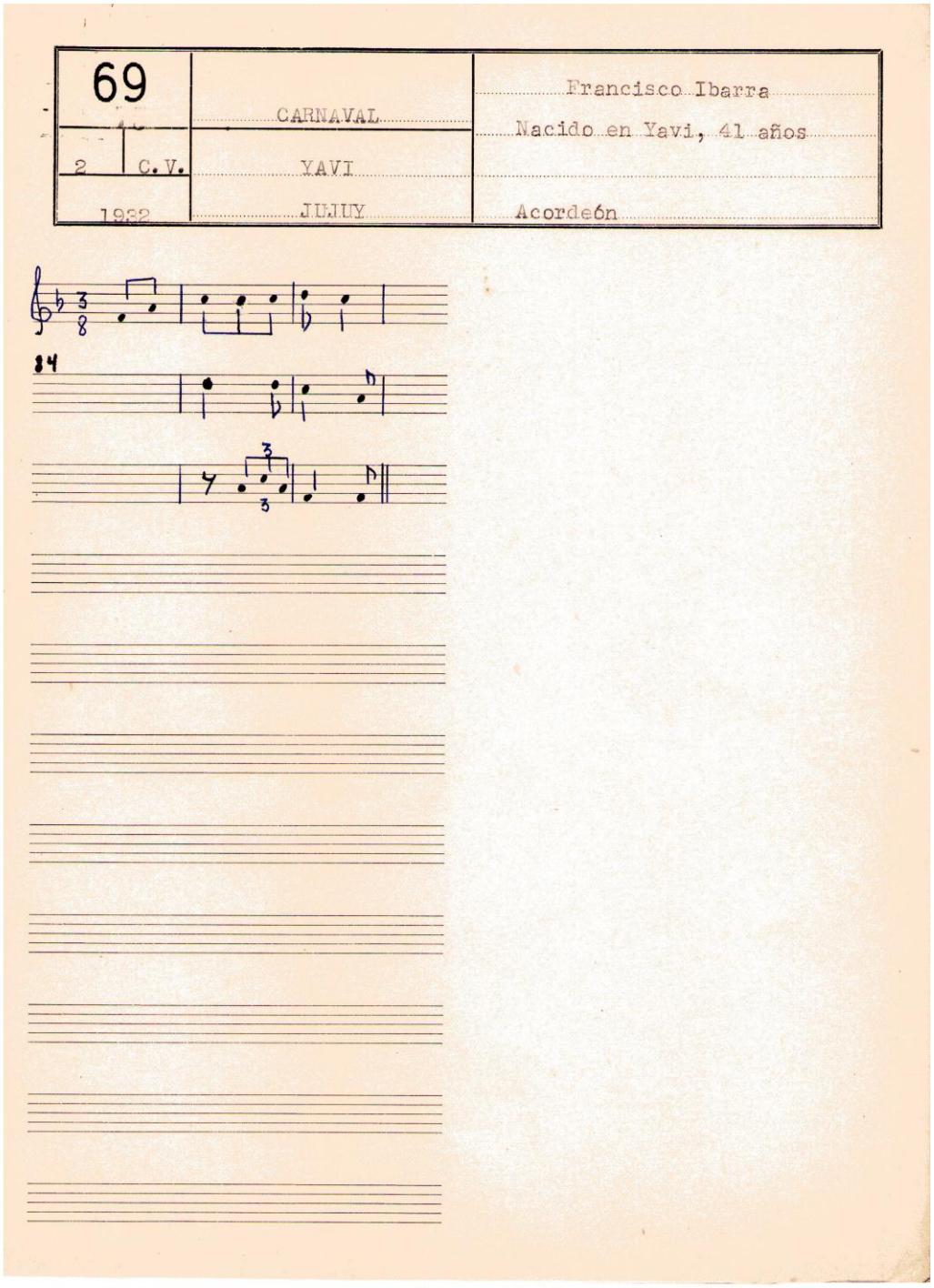
Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 58.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 64.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Insituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

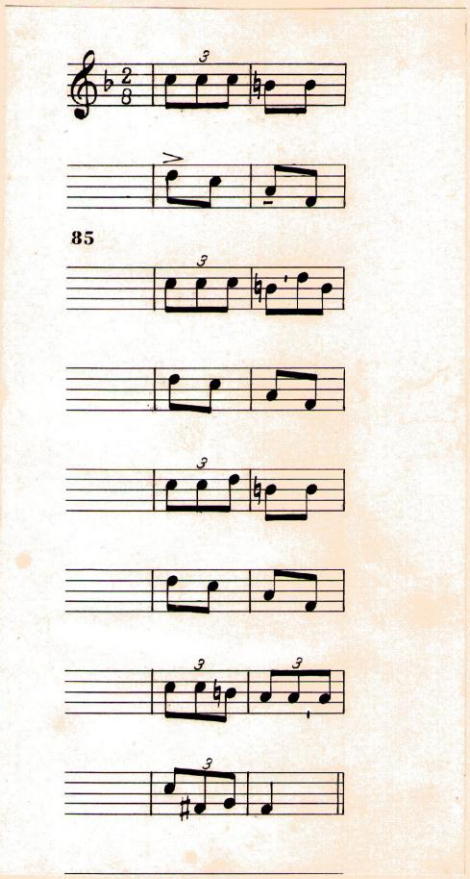


Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 68.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

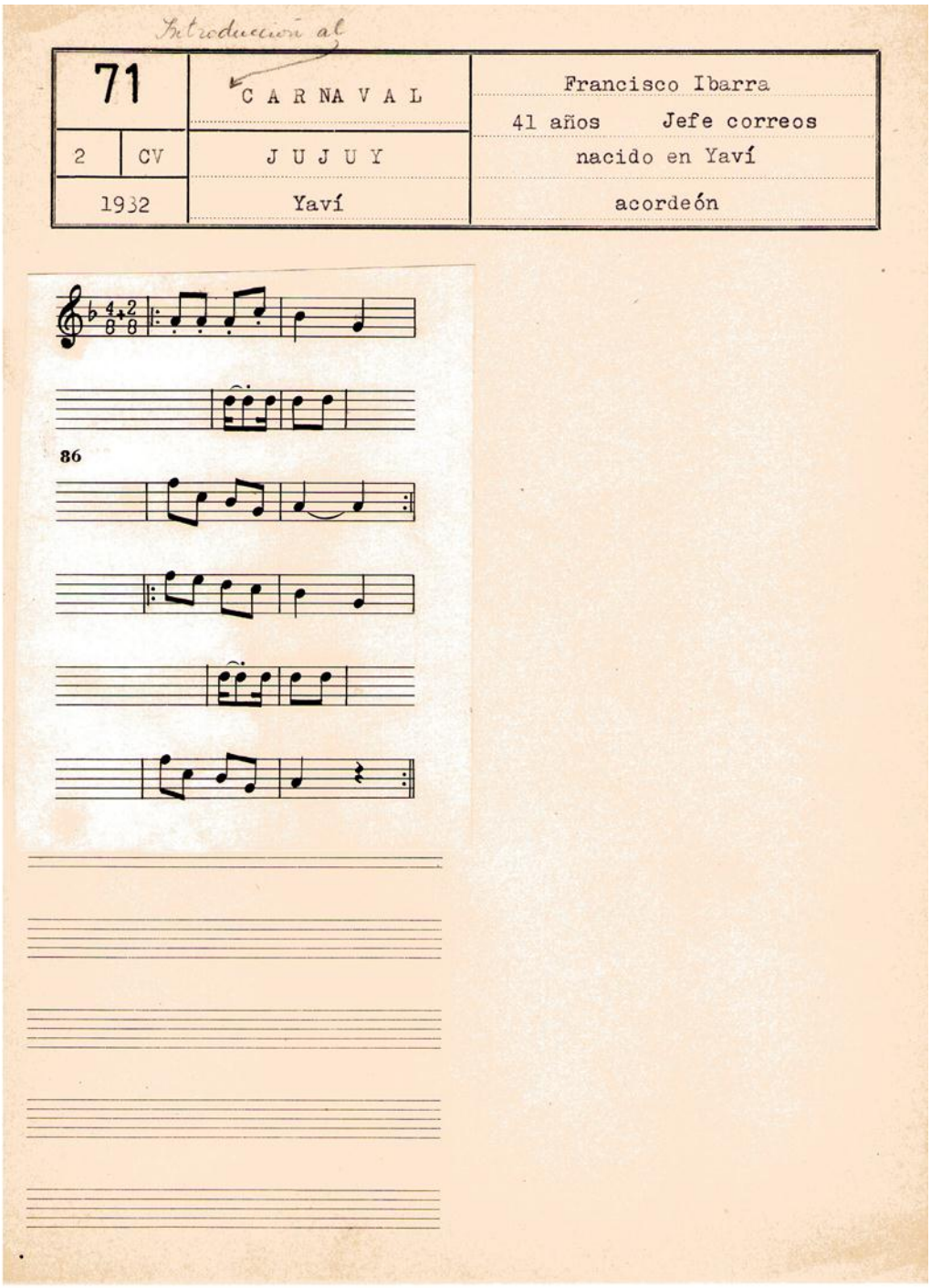


Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 69.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Capital Federal".

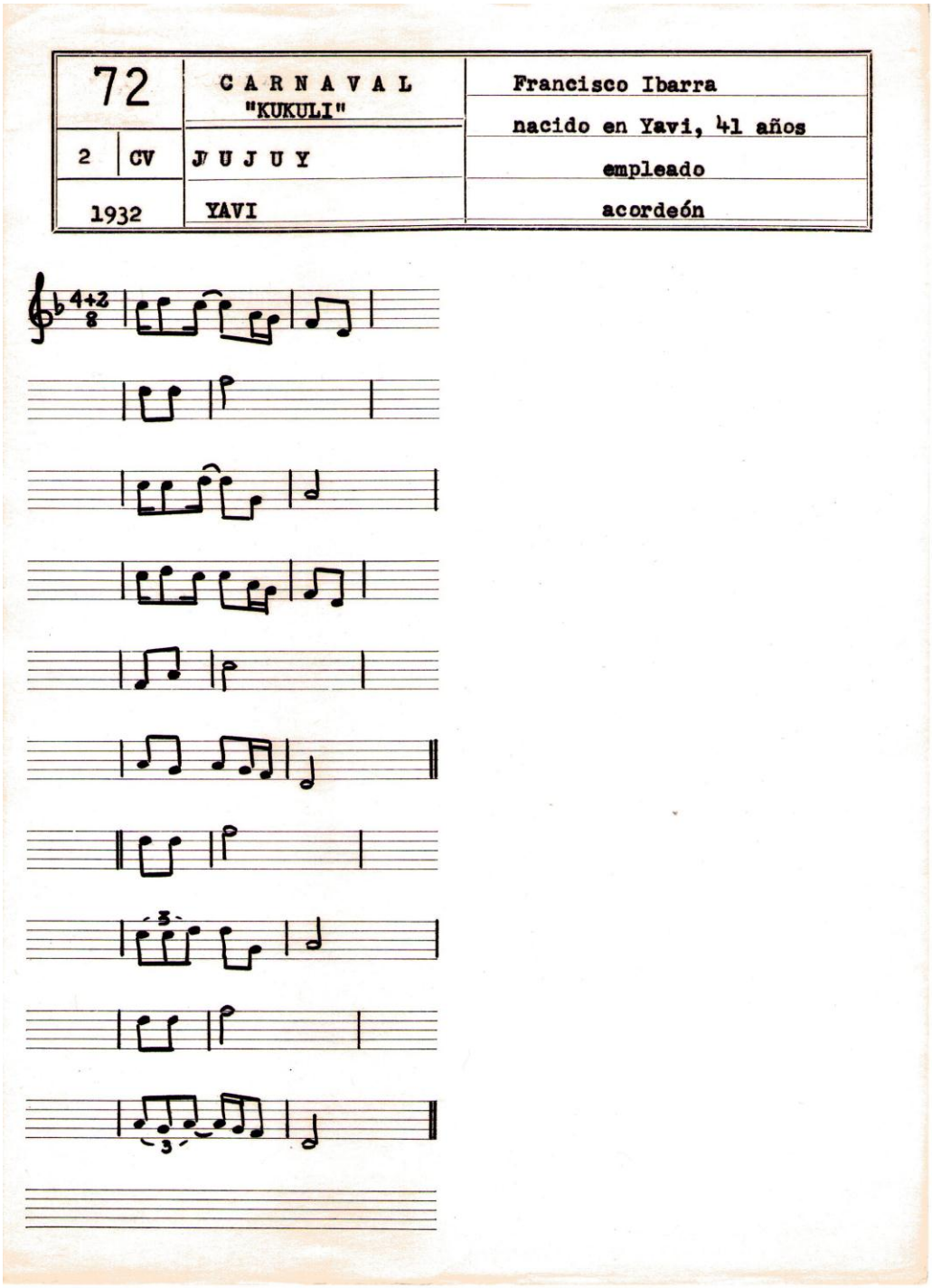
70	C A R N A V A L	Francisco Ibarra
		41 años Jefe correos
2 CV	J U J U Y	nacido en Yaví
1932	Yaví	acordeón



Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 70.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

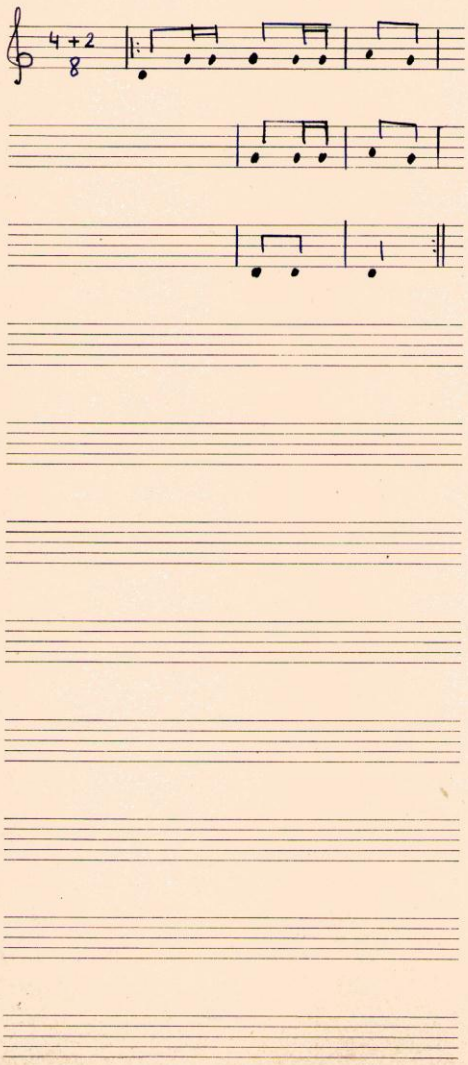


Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 71*. [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



Vega, C. (1932). *Pautación Musical Nro. 72.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

4308	CARNAVALITO	Bernardino Vera
41 C.V. S.E.	TILCARA	Nacido en Salta, 87 años
1945	JUJUY	Canto y bombo



Ya me voy, ya me estoy yendo bis
quien se acompaña conmigo

Mis ojos le han de servir bis
de luces en el camino

Ya me voy porque amanece bis
ya la mañana me alcanza

Los rayos del sol me queman bis
sólo en tú tengo esperanza

Y este es el nuevo remate bis
sacao del puente e' Juella

Toda la noche cantando bis
no puedo pasar sin ella

Que lo parece señores bis
maté un toro de un tincazo

Sino me creen señores bis
y aquí traigo el espinazo

En la falda de aquel cerro bis
triste lloró un gualacate

no llora porque tiene hambre bis
sino por treparse al catre

Ayer salí yo al campo bis
cinco flores recogí

las cinco se marchitaron bis
por un amor que perdí

Pajarito almidonado bis
de ande ha sacado almidón

seguro que me ha robado bis
las llagas del corazón

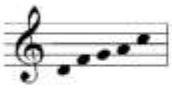
Y este es el nuevo remate bis
sacadito de"Iargota"

anoche te di mis botas
y esta mañana la ojota

Vega, C. y Eisenstein, S. (1945). *Pautación Musical Nro. 4308.* [Ficha].
Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

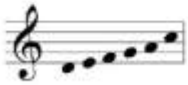
Pautaciones por "Tomas Directas" de Carlos Vega. Los modos del orden tonal.

Las melodías de las pautaciones por Toma Directa números: 20, 1131, 1145, 1140 y 1157, coinciden con el siguiente modo:



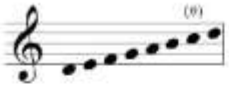
Pentatónico B

La melodía de la pautación por Toma Directa número 21, coincide con el siguiente modo:



Pentatónico B extendido

Las melodías de las pautaciones por Toma Directa números 1146 y 1153, coinciden con el siguiente modo:



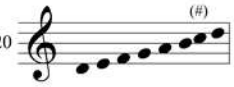
Dórico

La melodía de la pautación por Toma Directa número 4494, coincide con el siguiente modo:

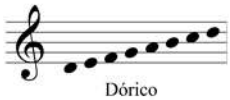
Tritónico

Fichas de Pautaciones Musicales de Carlos Vega : los modos del orden tonal.

PM 20

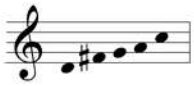


PM 34

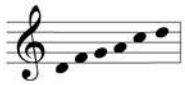


Dórico

PM 37

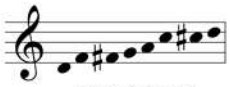


PM 40



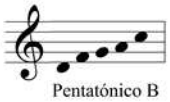
Pentatónico B

PM 42



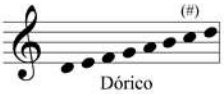
¿Pentatónico B?

PM 45



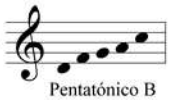
Pentatónico B

PM 46



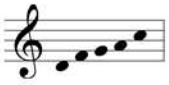
Dórico

PM 58



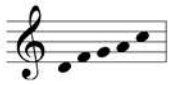
Pentatónico B

PM 64



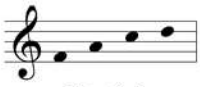
Pentatónico B

PM 68



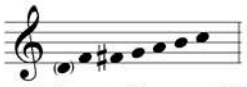
Pentatónico B

PM 69



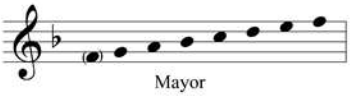
Tetrafónico

PM 70



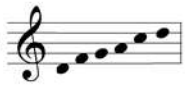
¿Modo pentatónico extendido?

PM 71



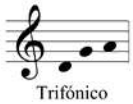
Mayor

PM 72



Pentatónico B

PM 4308



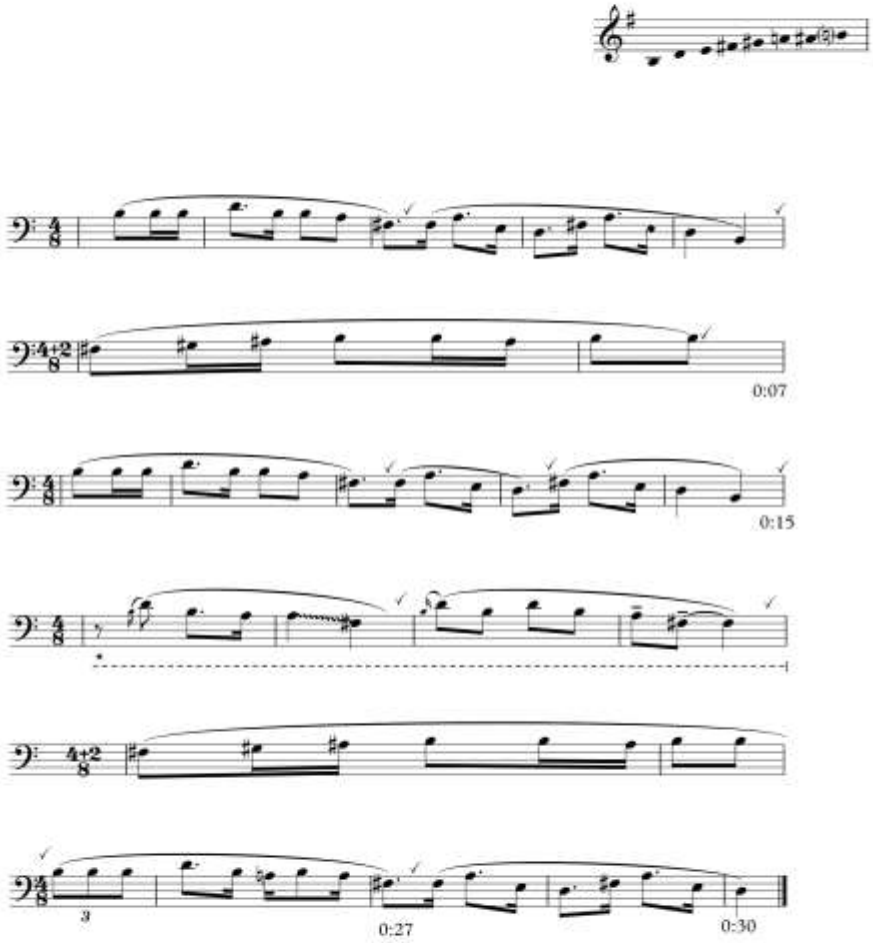
Trifónico

Transcripciones musicales de los registros fonográficos

del ACINM: Viajes 1, 2 y 41 a Jujuy

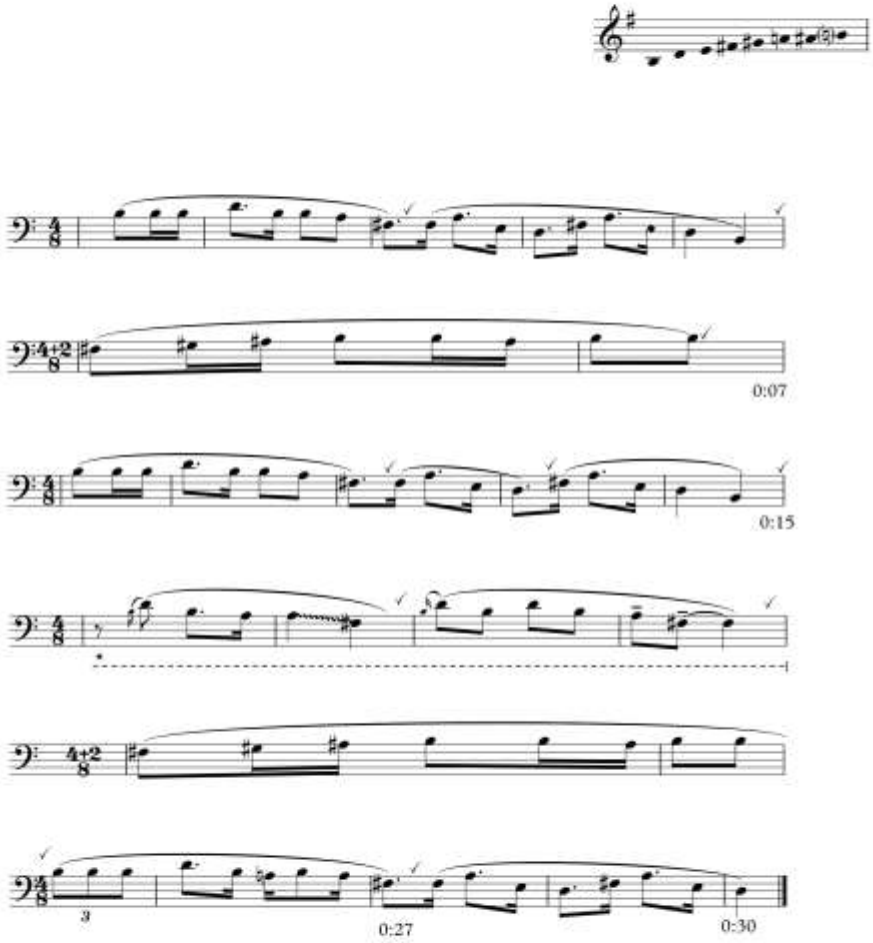
RF 20	C A R N A V A L C I T O	Rodolfo Montero
		35 años
NS	Jujuy, Capital	Nacido en Capital Federal
2015	Viaje 1 INM (1931)	Canto voz masculina

Versión 2a



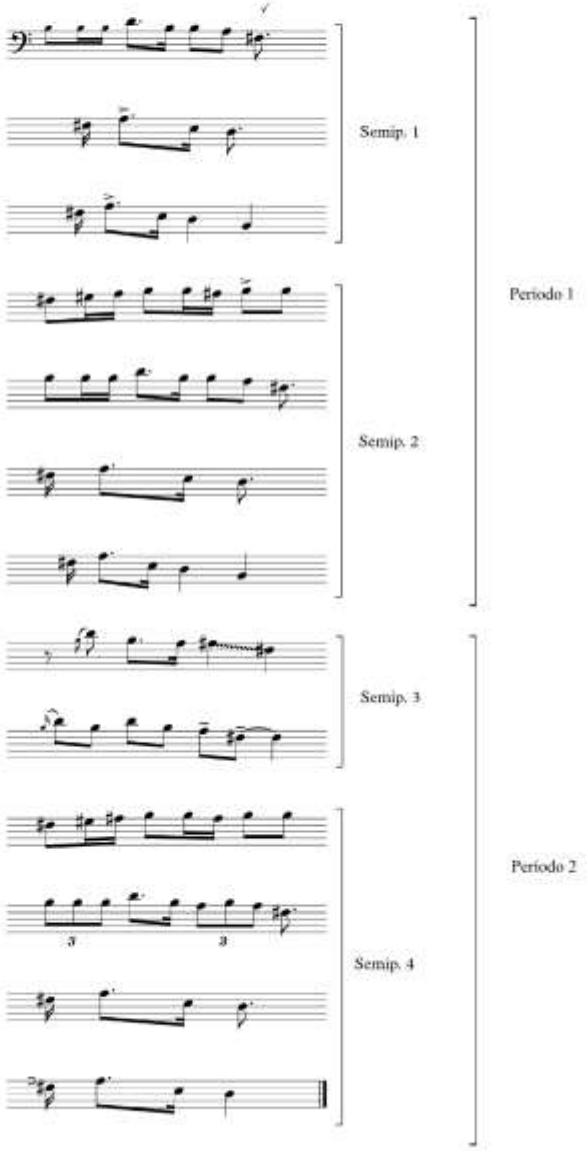
RF 20	C A R N A V A L C I T O	Rodolfo Montero
		35 años
NS	Jujuy, Capital	Nacido en Capital Federal
2015	Viaje 1 INM (1931)	Canto voz masculina

Versión 2a

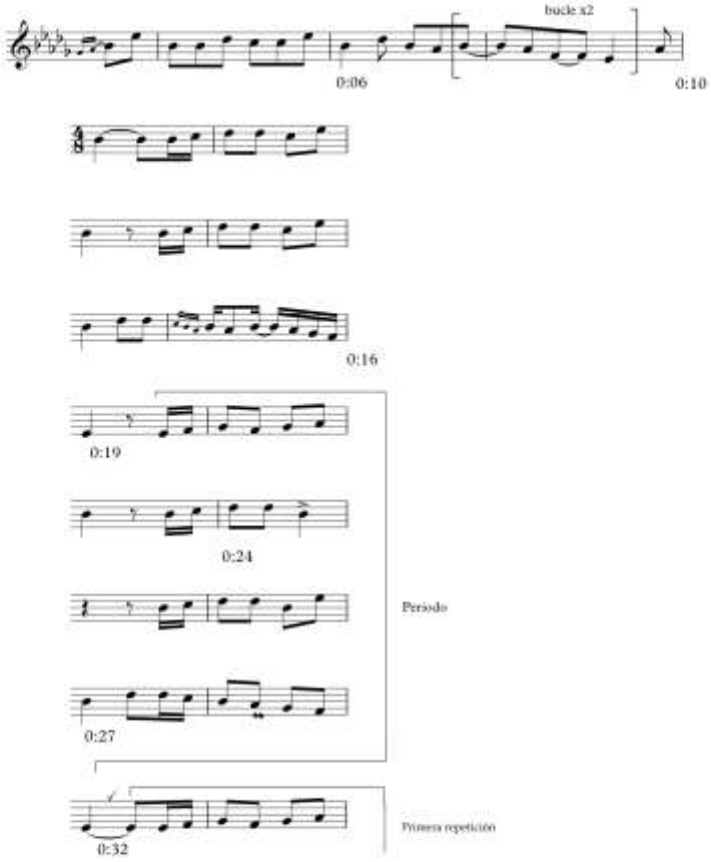


RF 20	C A R N A V A L C I T O	Rodolfo Montero
		35 años
NS	Jujuy, Capital	Nacido en Capital Federal
2015	Viaje 1 INM (1931)	Canto voz masculina

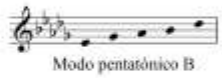
Versión 2b

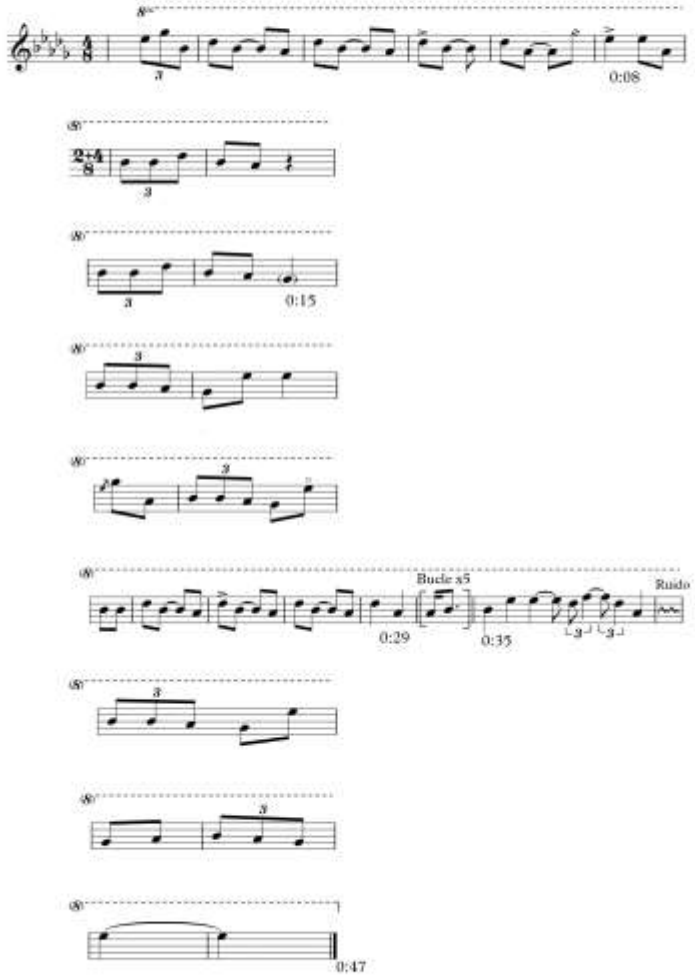


RF 34		C A R N A V A L (Rueda)	Luis Aramayo
			51 años
NS	CV	Jujuy	nacido en Bolivia
2015	1	s/d	Quena

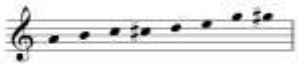


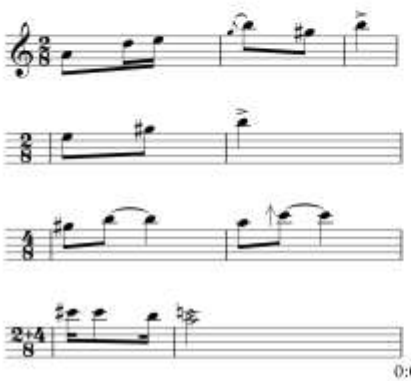
RF 37		CARNAVAL	Luis Urista 56 años
NS	CV	Jujuy, Senador Pérez	Nacido en Jujuy, pulpero
2015	1	s/d	Quena



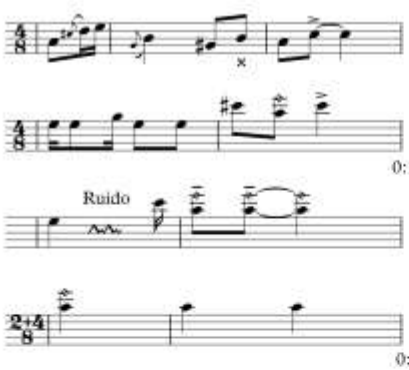


RF 40		C A R N A V A L	Luis Urista 56 años
NS	CV	Senador Pérez (Uquía)	nacido en Jujuy, Pulpero
2015	1	s/d	Anata

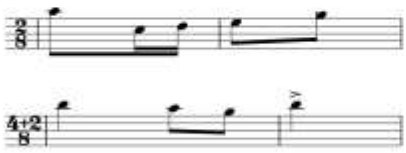




Semip.1



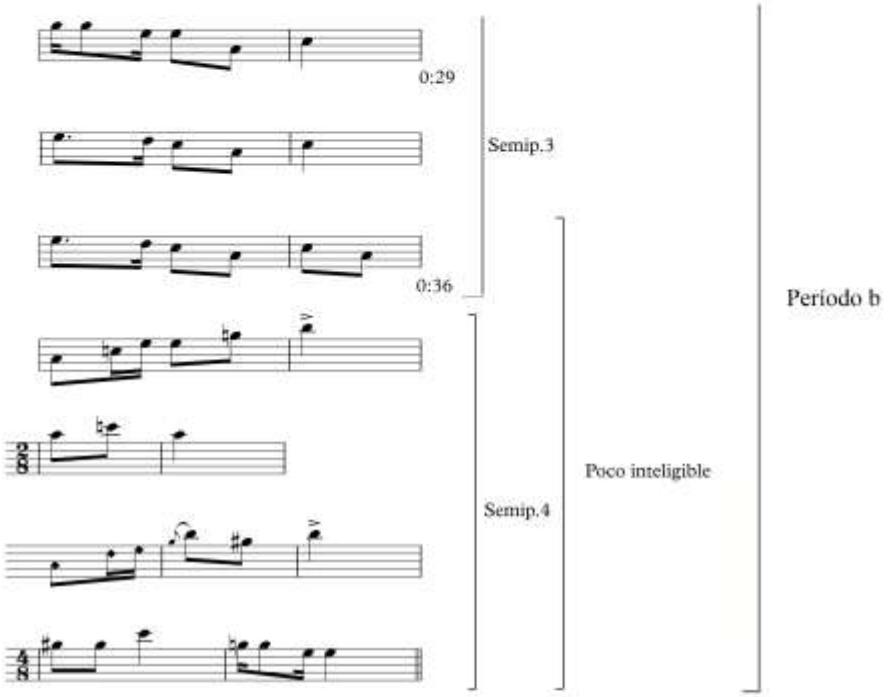
Semip.2



Semip.3

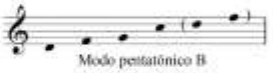
período a

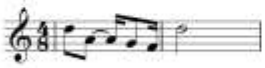
período b

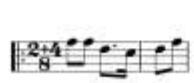


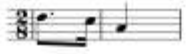
Observaciones
×: Indica un valor de menor duración al que correspondería proporcionalmente para completar el compás.
↑ : Indica una frecuencia más alta que estaría entre el Do y el Do#, y es menor que el semitono.

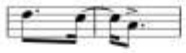
RF45		C A R N A V A L	Salvador Cruz
			28 años
NS	CV	Jujuy, La Quiaca	Nacido en Bolivia, Campesino
2015	2	s/d	Quena

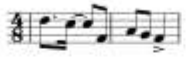


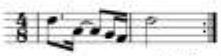






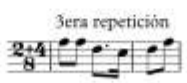


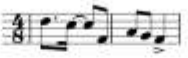




0:16
0:29

3era repetición



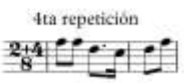


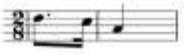
0:39

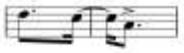
Falta información acústica

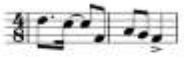
0:40

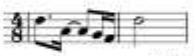
4ta repetición





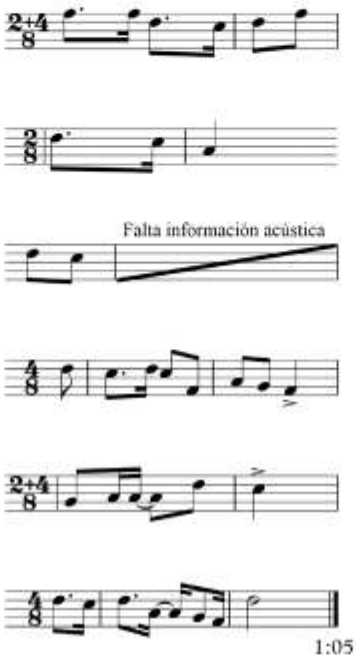






0:52

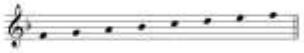
5ta repetición



Falta información acústica

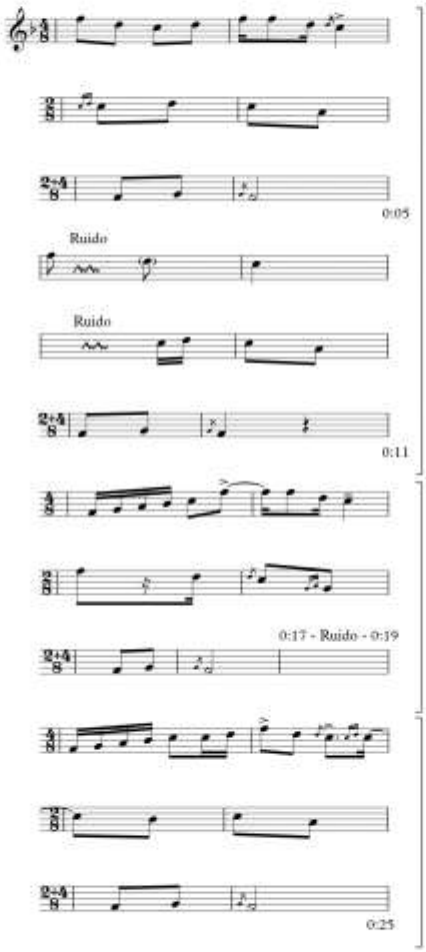
1:05

RF46		C A R N A V A L	José Alcoba 45 años
NS	CV	Jujuy, La Quiaca	nacido en Bolivia, Funcionario
2015	2	s/d	Quena



Fa mayor

La= 452,4 Hz

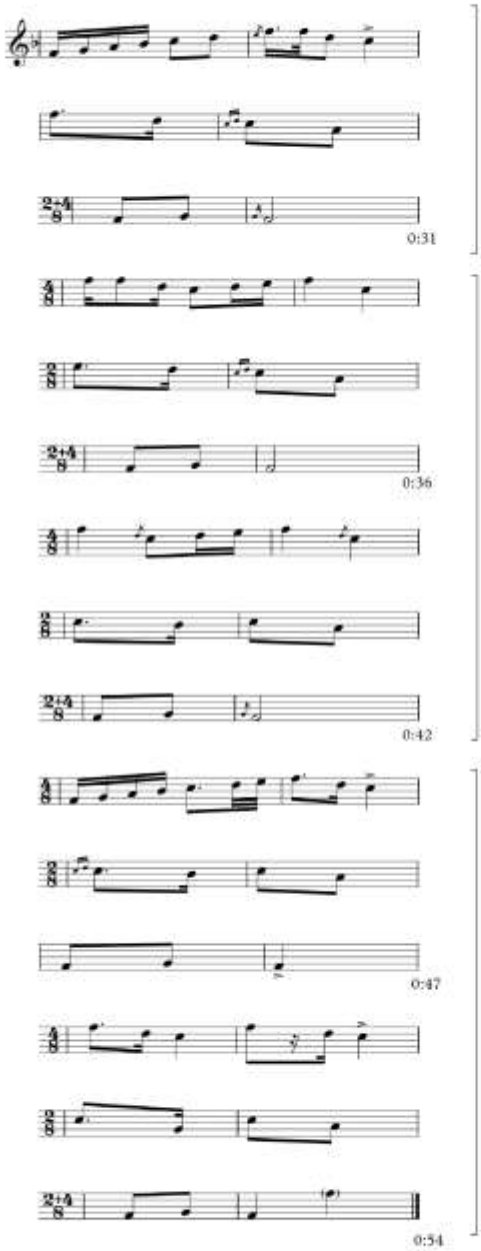


Período 1

1er. Semip.

2do. Semip.

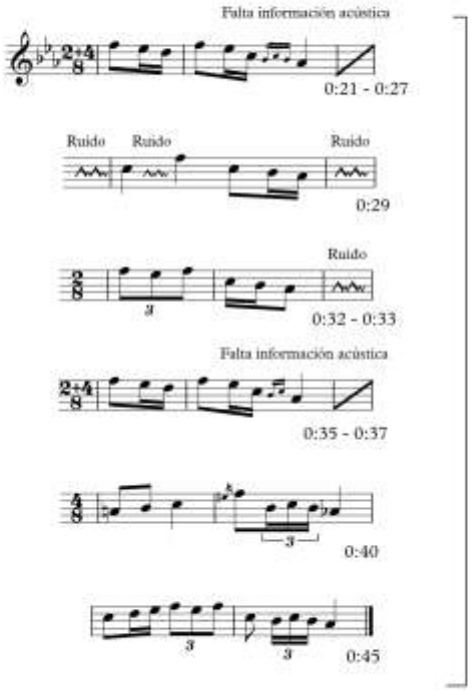
1 era. Repetición del
Período variado



Semiperiodo 2 de la 1era. repetición variada

2da. repetición del Período variado

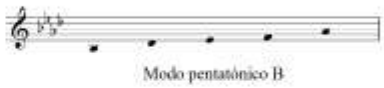
3ra. repetición del Período variado

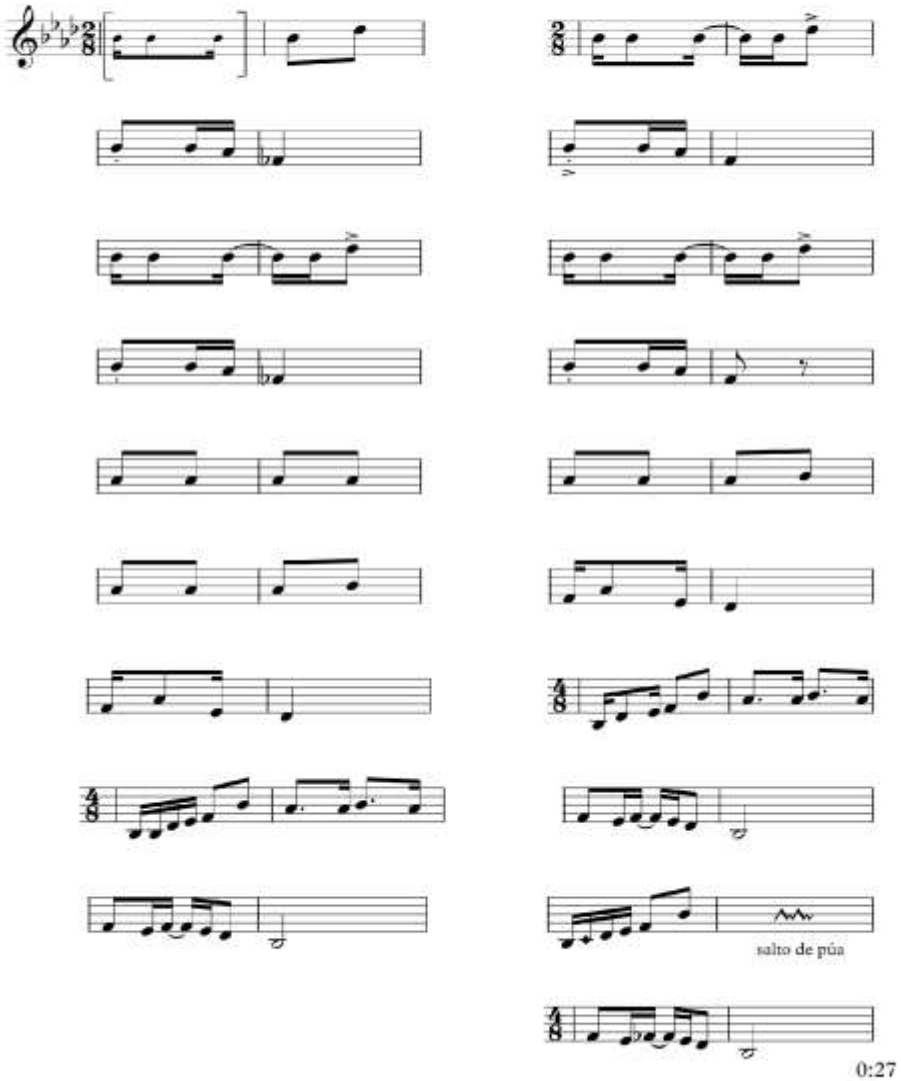


Observaciones

El inicio del registro sonoro comienza luego de haber comenzado la ejecución. Por lo tanto, no hay información acústica de un fragmento en el principio.

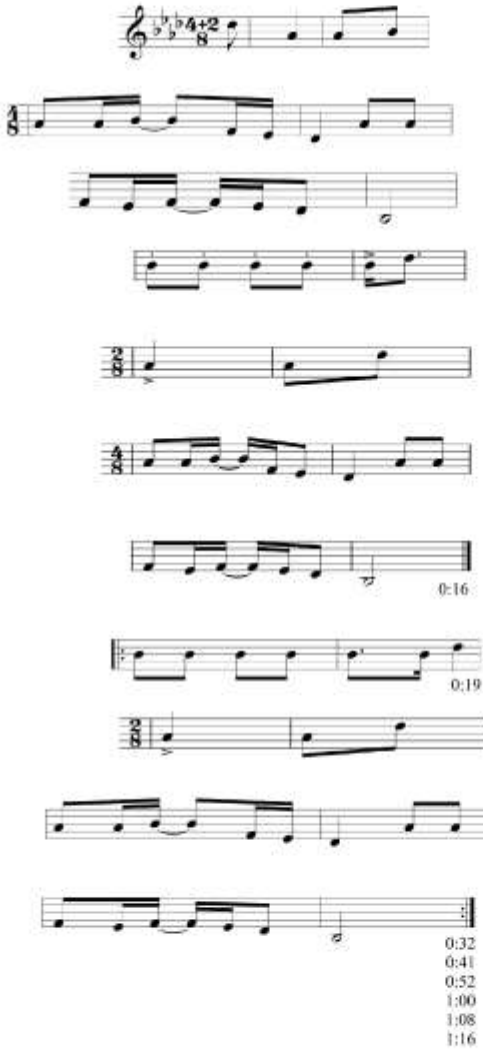
RF 58		C A R N A V A L	Francisco Ibarra 41 años
NS	CV	Jujuy, Yavi	Nacido en Yavi. Jefe de correo.
2015	2	("La flor de Yavi")	Acordeón



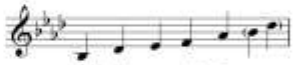


RF 64		C A R N A V A L	Francisco Ibarra 41 años
NS	CV	Jujuy, Yavi	Nacido en Yavi. Jefe de correo.
2015	2		Acordeón

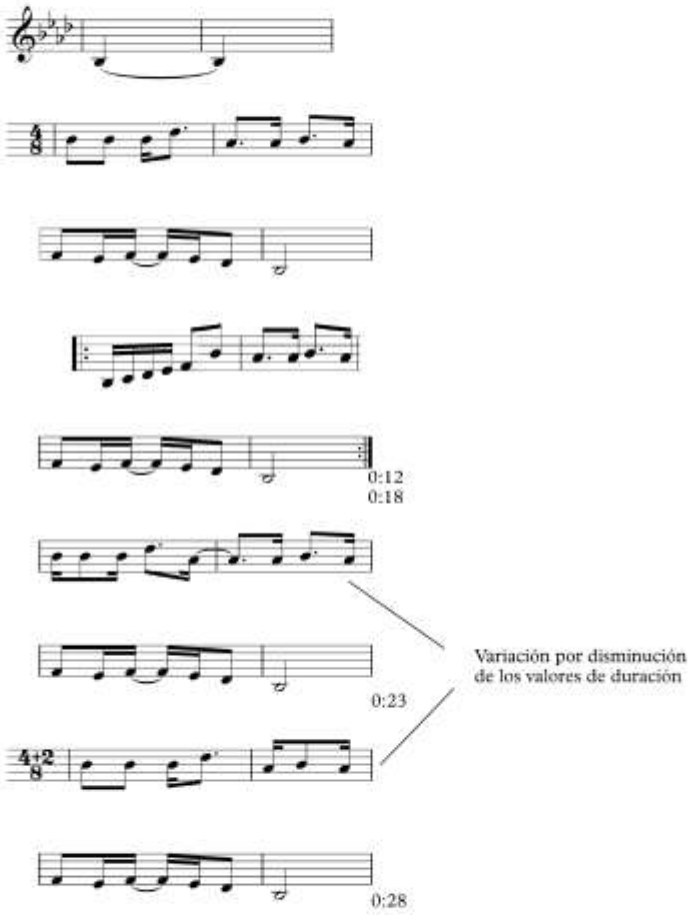
Modo pentatónico B



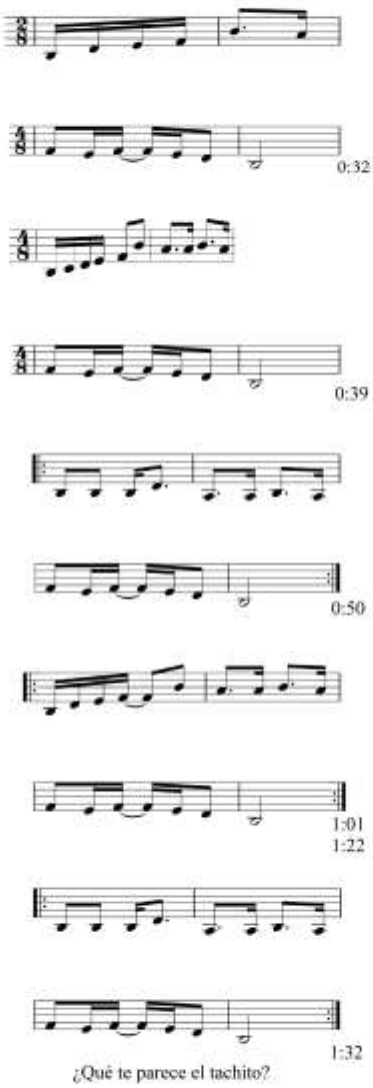
RF 68		C A R N A V A L	Francisco Ibarra
			41 años
NS	CV	Jujuy, Yavi	Nacido en Yavi. Jefe de correo.
2015	2		Acordeón



Modo pentatónico B

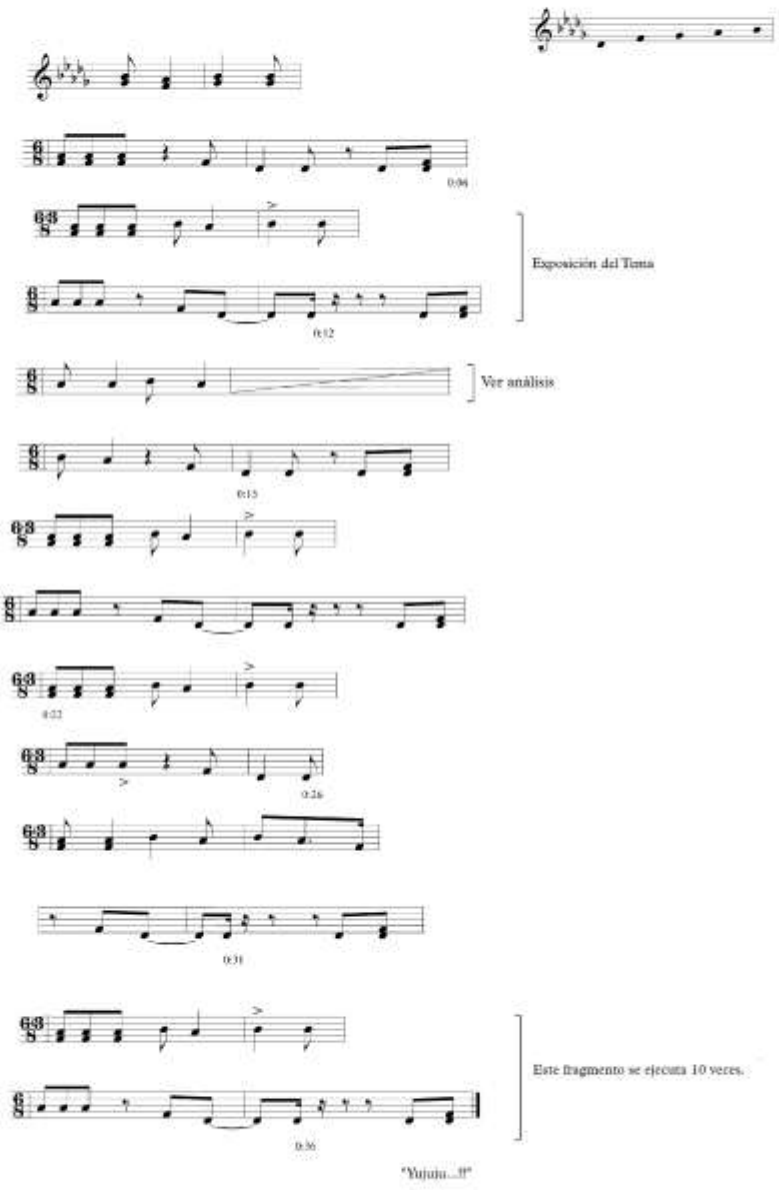


Variación por disminución
de los valores de duración

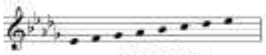


¿Qué te parece el tachito?

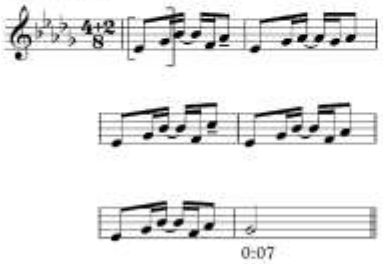
RF 69		C A R N A V A L	Francisco Ibarra
			41 años – Jefe de Correo
NS	CV	Jujuy, Yavi	nacido de Yavi
2015	2	s/d	Acordeón



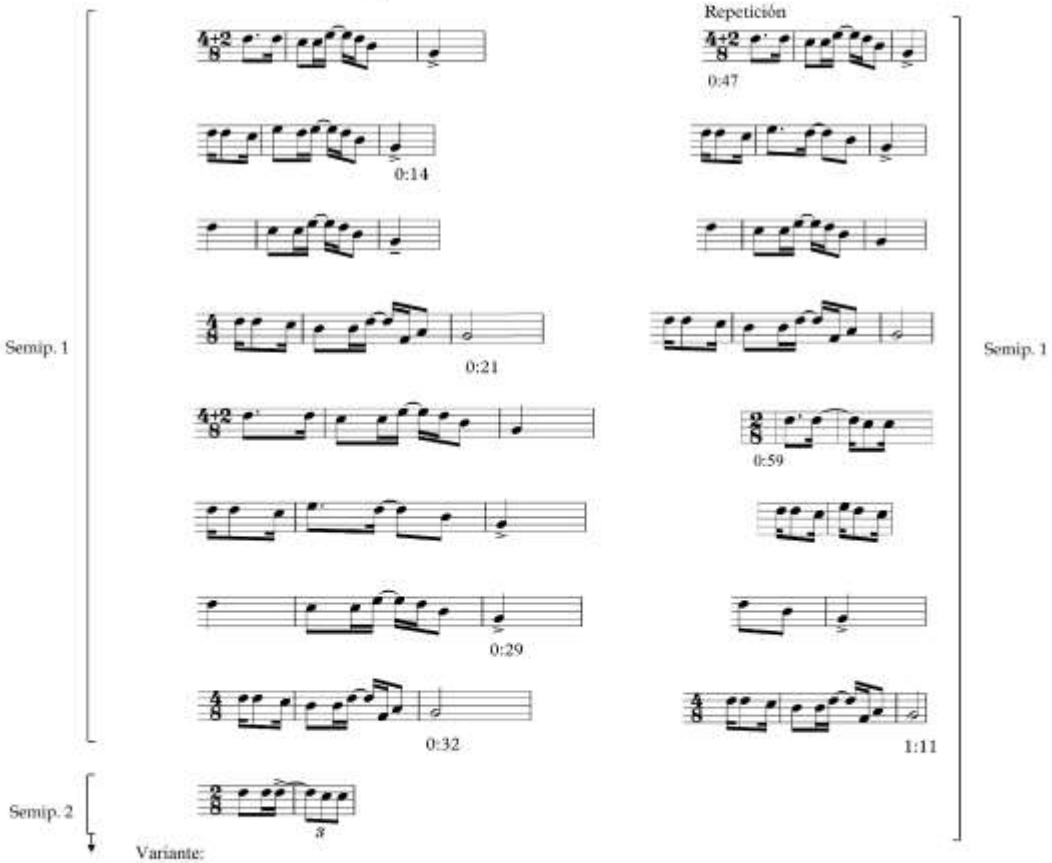
RF 70		CARNAVAL	Francisco Ibarra 41 años
NS	CV	Jujuy, Yavi	nacido en Yavi, Jefe de Correo
2015	2	s/d	Acordeón



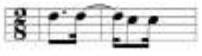
Introducción

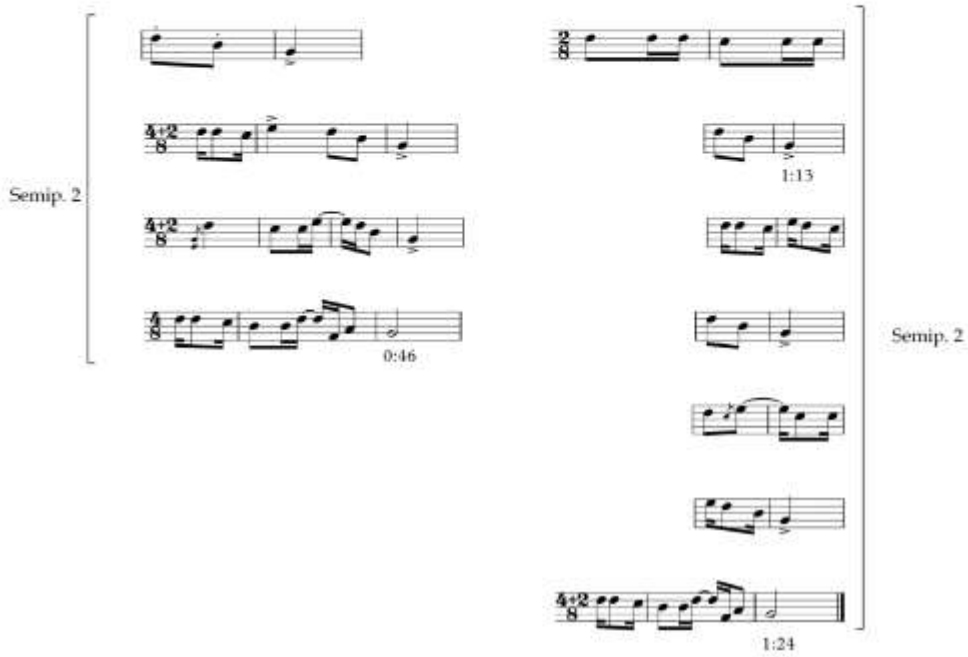


Repetición

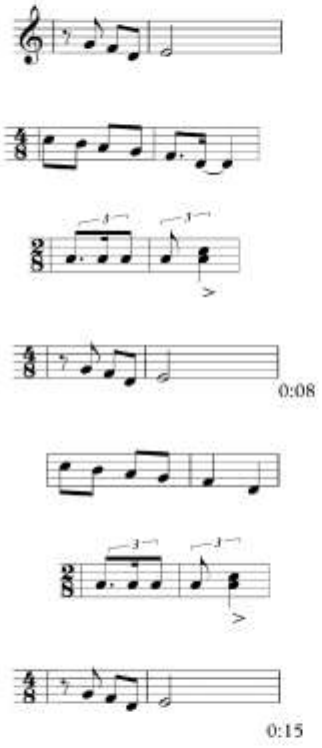


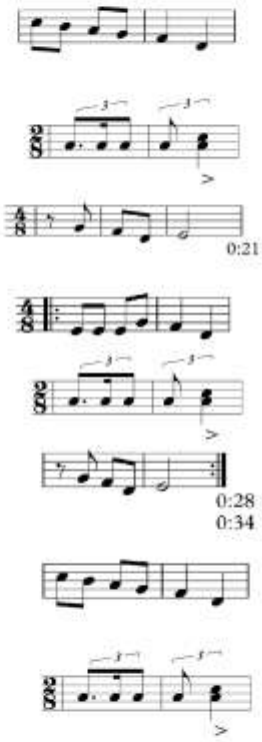
Variante:

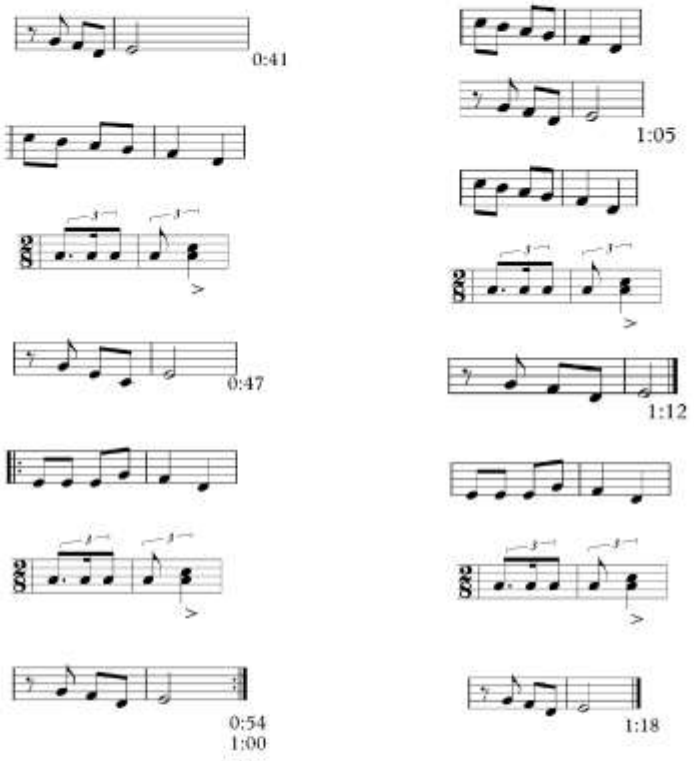



Semip. 2
0:46
1:13
1:24
Semip. 2

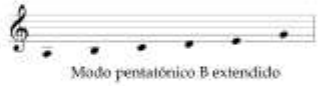
RF 71		C A R N A V A L	Francisco Ibarra 41 años
NS	CV	Jujuy, Yavi	Nacido en Yavi. Jefe de correo.
2015	2		Acordeón



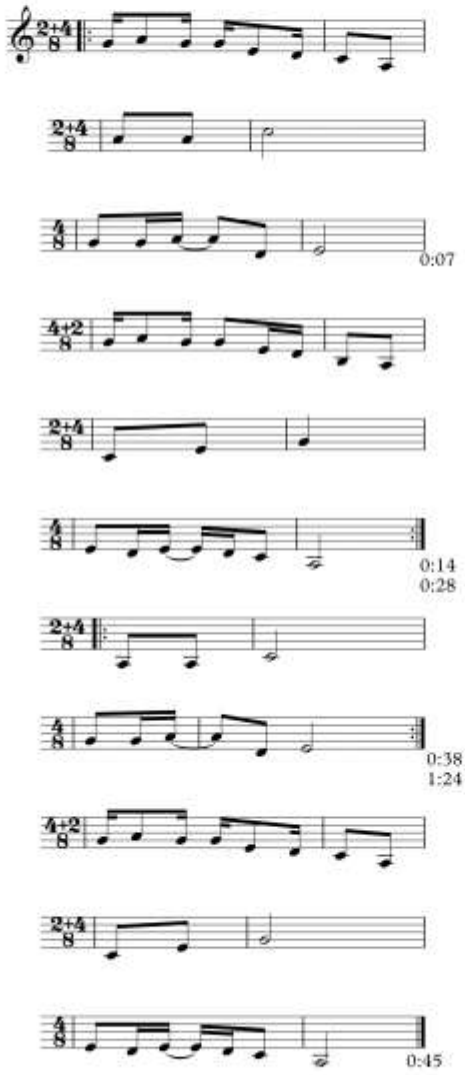



0:41
0:47
0:54
1:00
1:05
1:12
1:18

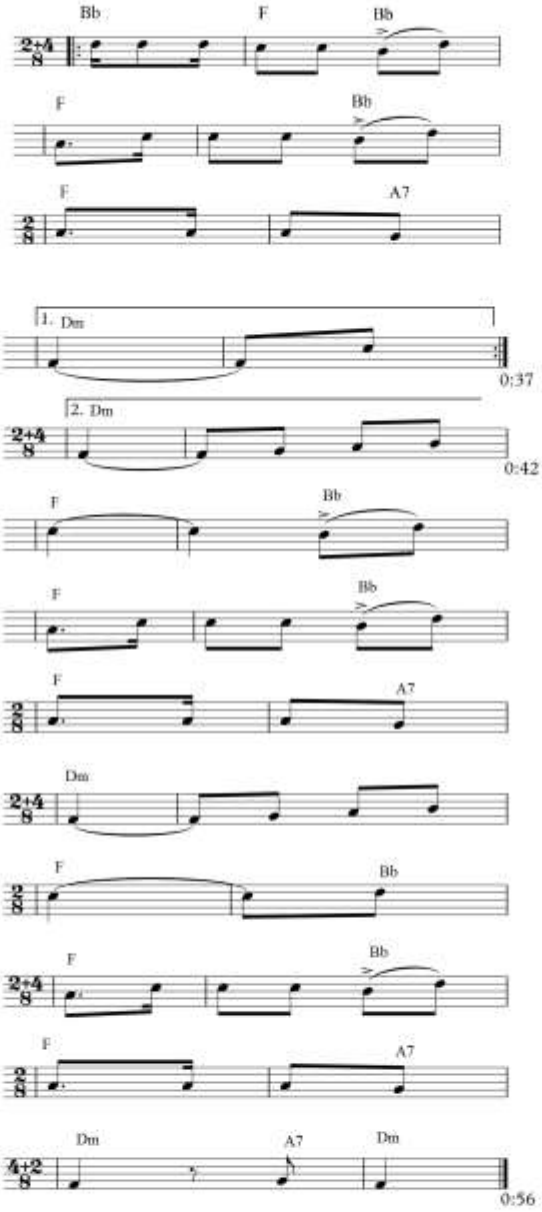
RF 72		C A R N A V A L	Francisco Ibarra
			41 años
NS	CV	Jujuy, Yavi	nacido en Yavi, Jefe de correo.
2015	41	"Kukuli"	Acordeón



Modo pentatónico B extendido



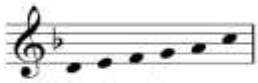
D.C. al Fine



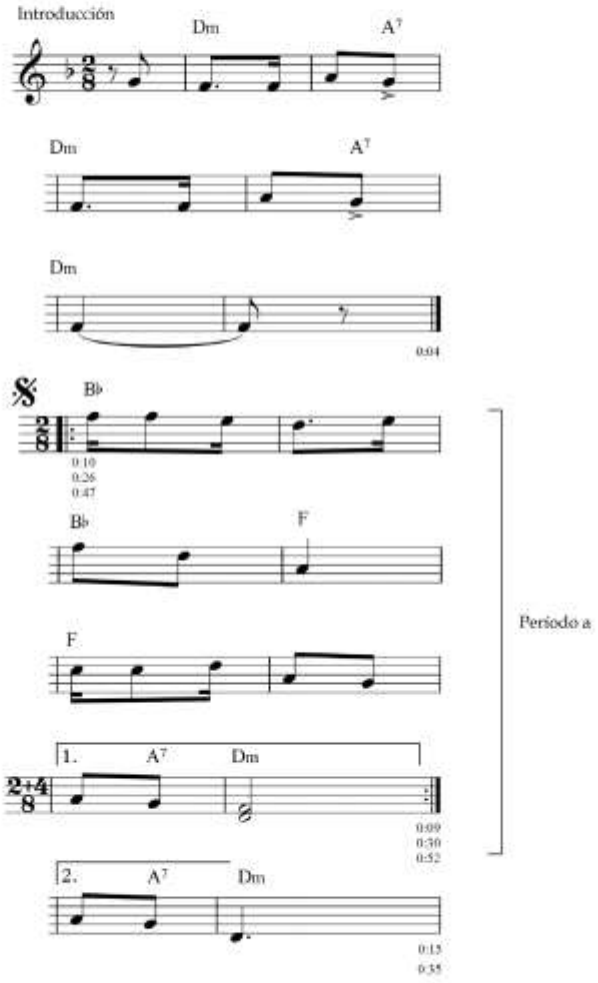
Observación

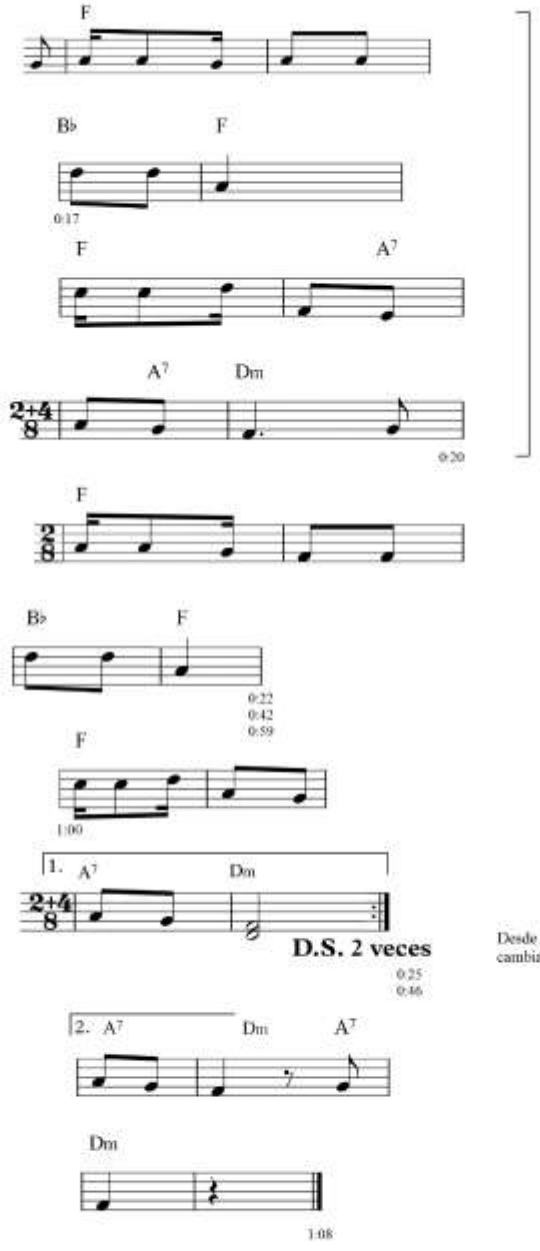
La armonía corresponde al acordeón, ya que el acompañamiento ejecutado en el charango no se escucha con suficiente nitidez. El audio presenta ruidos de superficie, cuya fuente de procedencia no puede ser reconocida.

RF 2644		C A R N A V A L	Caballero (Güemes), Zacaría (Humahuaca)
NS	CV	s/d	
2015	41	s/d	Acordeón y charango



Modo eólico



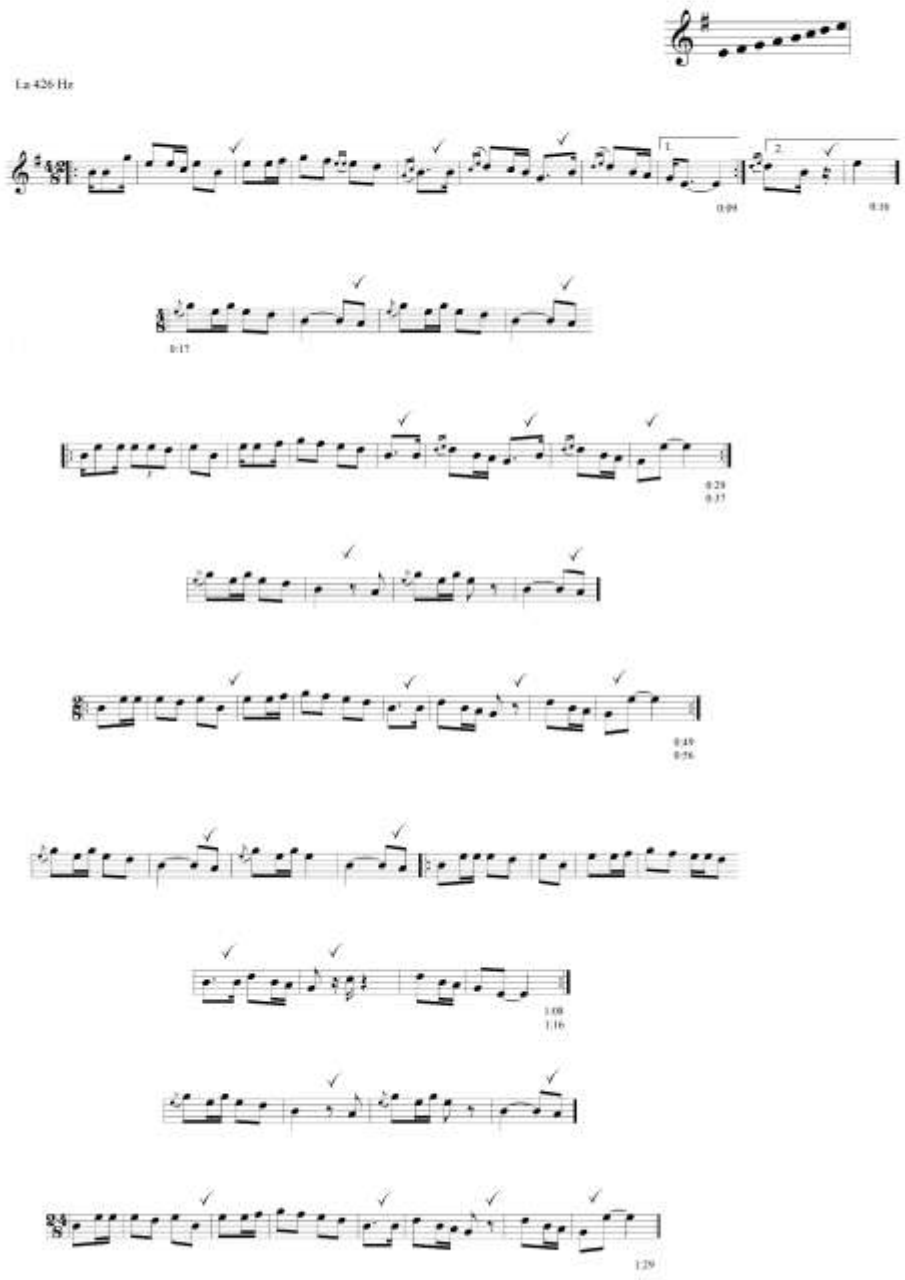


Desde 0:47 hasta 0:59 la melodía se repite igual y cambia en el final, a partir de 1:00

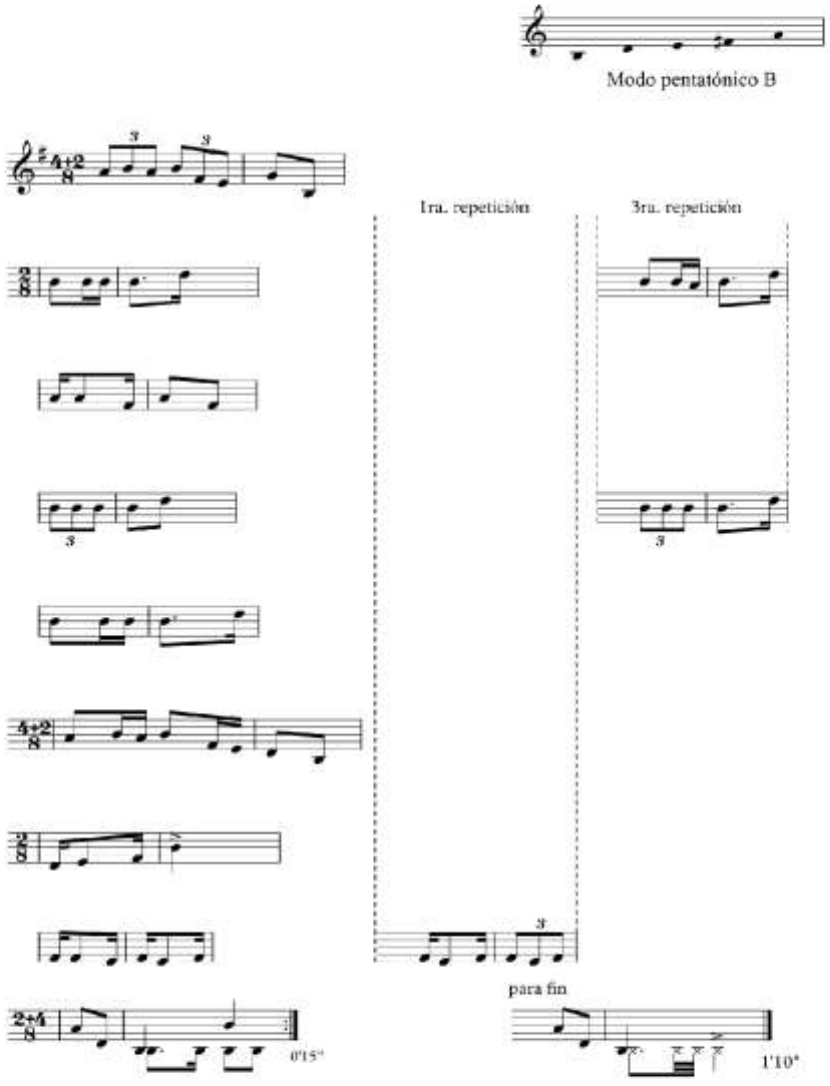
Observación

Los sonidos que componen la melodía pueden interpretarse como un modo B pentatónico extendido, pero si se considera el Sib que aparece en el acompañamiento, se puede interpretar que los sonidos coinciden con un modo eólico. En el acompañamiento aparece el do sostenido (en el V grado) a diferencia de la melodía que tiene do natural.

RF 2647		C A R N A V A L	Antonio Zelaya
NS	41	Jujuy, Villa Gorriti	s/d
2015	2		Quena



RF 2683		C A R N A V A L C I T O	Bernardo Vera
			37 años
NS	CV	J U J U Y, Tilcara	nacido en Salta
2015	41	"Cholita Traidora"	Banda de Siku



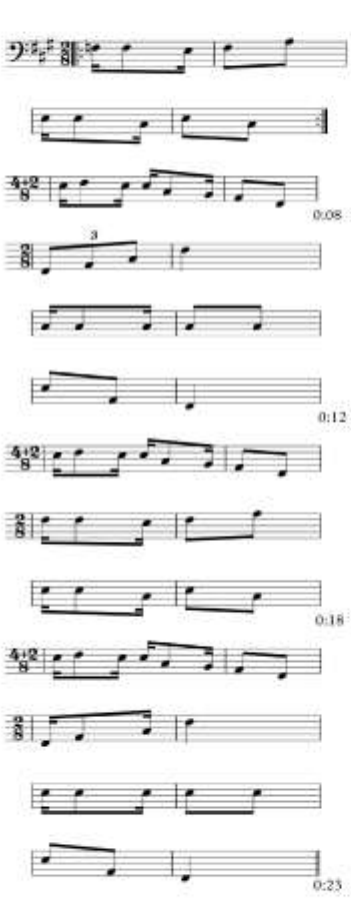
Observación

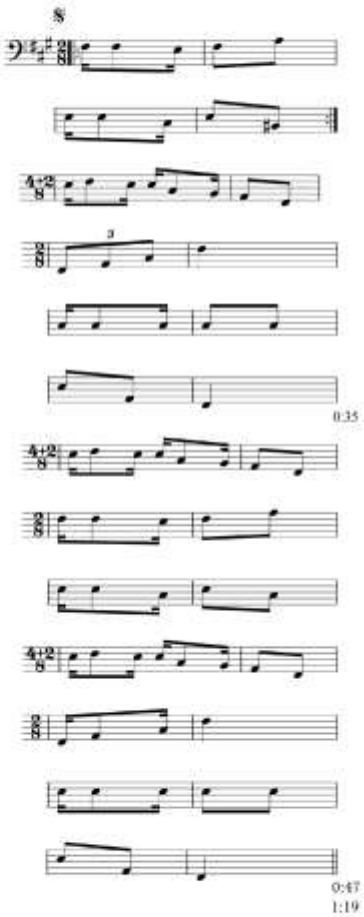
El tema se repite seis veces. La primera repetición del tema expuesto presenta una variable rítmica en la octava frase.

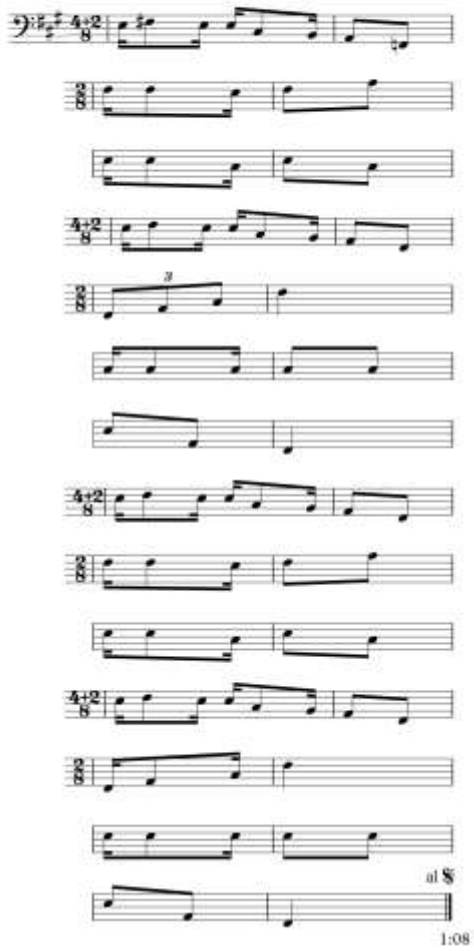
La segunda repetición permanece igual a la exposición del tema; en la tercera repetición presenta las variables rítmicas indicadas en la segunda y cuarta frase. La primera repetición termina en 0:29, la segunda en 0:44, la tercera en 0:55 y la última en 1:10.

RF 2684		C A R N A V A L C I T O	Bernardino Vera
			37 años
NS	CV	J u j u y, Tilcara	nacido en Salta
2015	41	"Cholita Traidora"	Canto y tambor

Modo pentatónico B



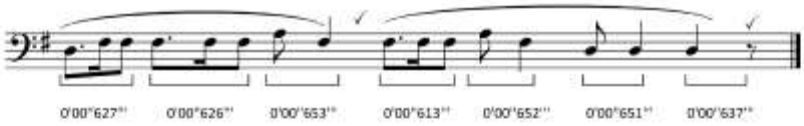




Observación
La primera repetición se interrumpe brevemente en la antepenúltima frase rítmica y luego continúa hasta finalizar (0:47). La segunda repetición del tema concluye en 1:08. La tercera repetición es igual a la melodía representada en la columna de la derecha de la página anterior.

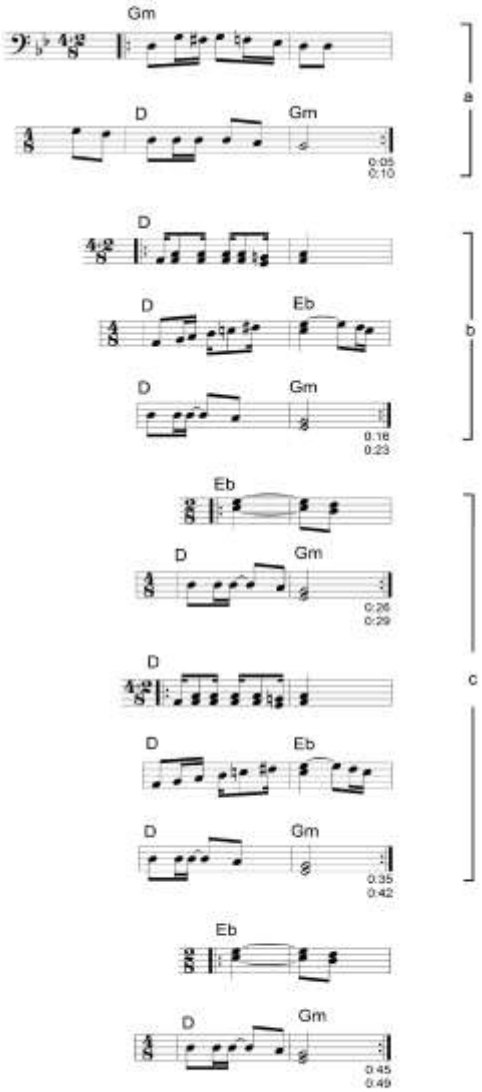
RF 2718		C A R N A V A L I T O	Bernardino Vera
			37 años
NS	CV	Jujuy, Tilcara.	Nacido en Salta
2015	41	("Que les parece señores")	Canto con caja

Este transitorio corresponde a un golpe de bombo.

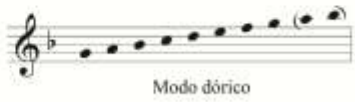


Quéles pa- re - ce se - ño - res ma té un to ro de un tin ca - zo.

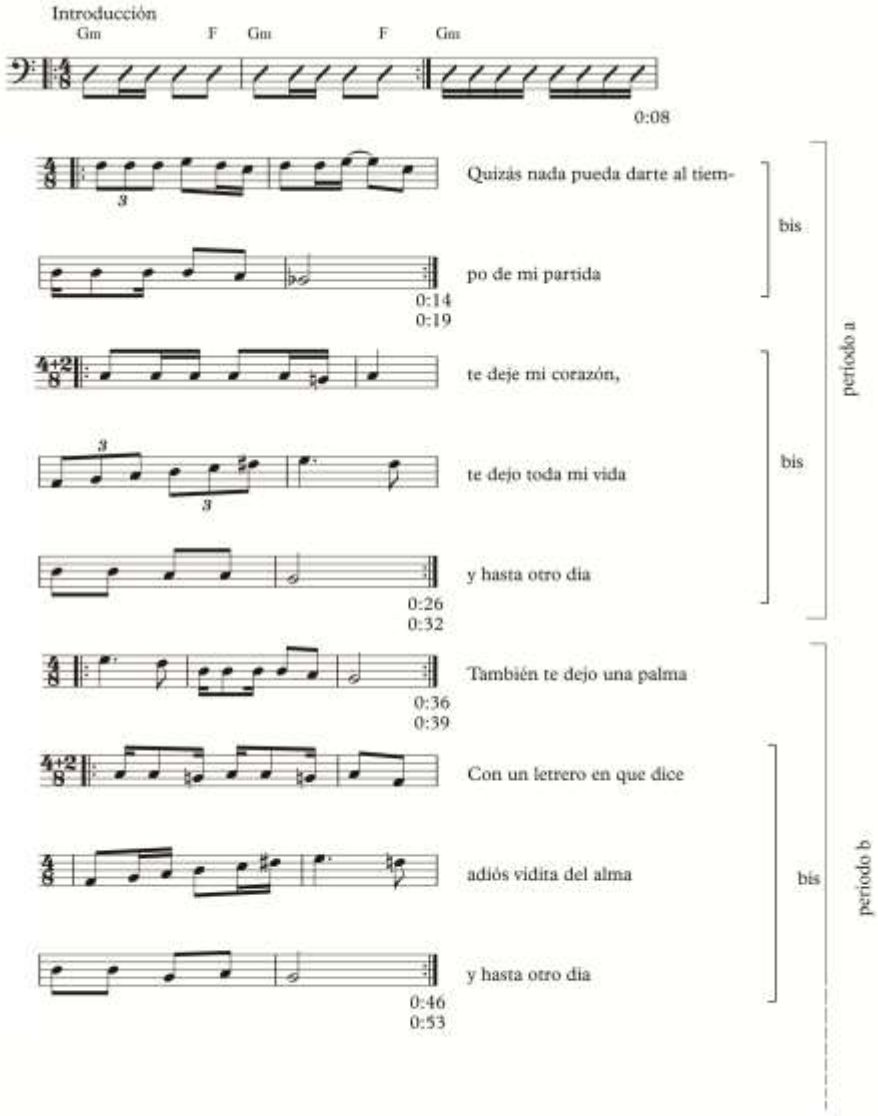
RF 2721		C A R N A V A L C I T O	T.Aramayo,F.Murillo
			24 años
NS	41	Jujuy, Tilcara	Nacidos en Tarija, Bolivia.
2015		("Hasta otro dia")	Guitarra

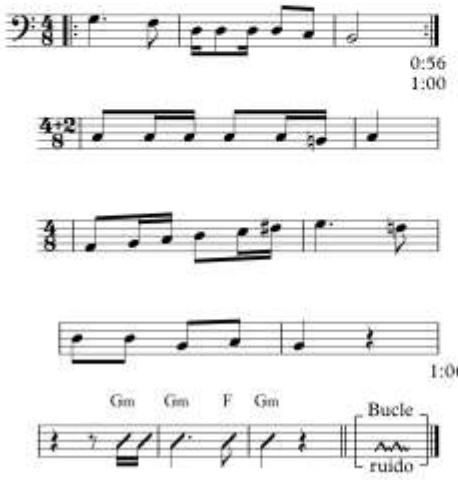


RF2734		C A R N A V A L C I T O	Tomás Aramayo 24 años
NS	CV	Jujuy, Tilcara	Nacido en Tilcara.
2015	41	("Hasta otro dia")	Canto (voz masculina) y guitarra.



Modo dórico





Tambien te dejo una palma

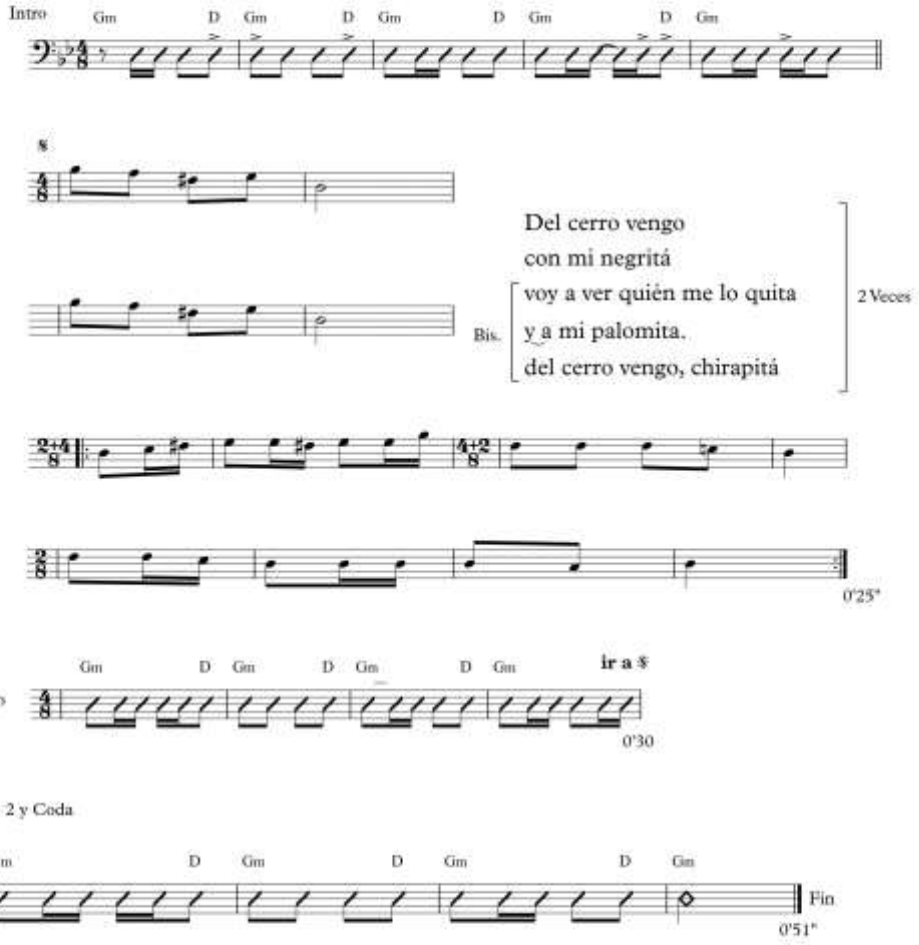
Con un letrero en que dice

adiós vidita del alma

y hasta otro dia.

periodo b

RF 2735		C A R N A V A L C I T O	Tomás Aramayo
			24 años
NS	CV	Jujuy, Tilcara	nacido en Tilcara
2015	41	"Del cerro vengo"	Guitarra y voz masculina

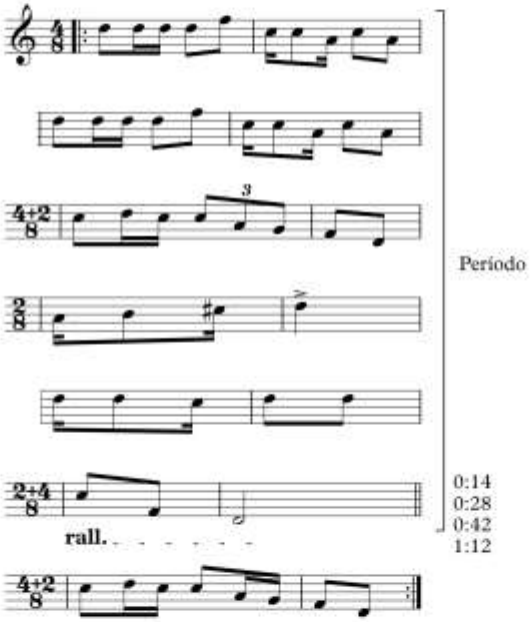


Interludio 2 y Coda

Observación
El primer acorde del interludio coincide con la última nota del canto.

RF 2747		C A R N A V A L I T O	Mariano Uña
			12 años
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	nacido en Humahuaca
2015	41	s/d	Quena

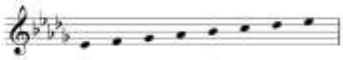
Modo pentatónico B



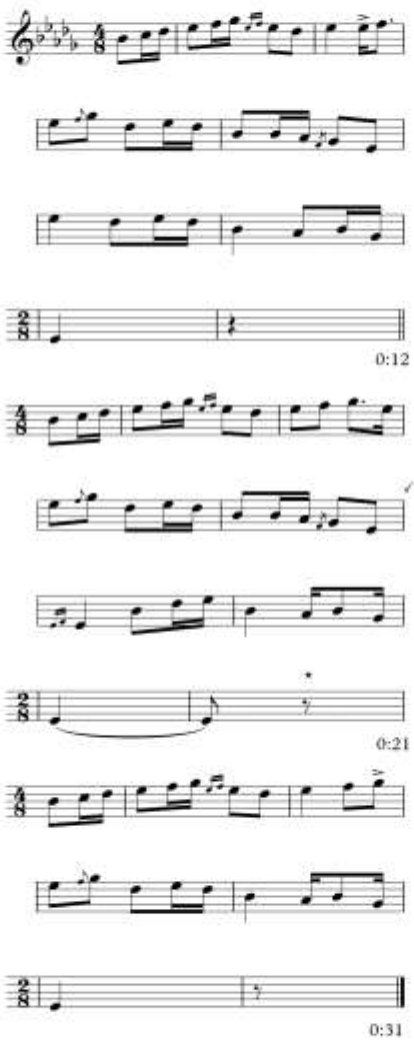
Observaciones

Se ejecuta cuantro veces el mismo tema tal como se presenta en la pautación musical, pero la útima vez concluye en el sexto sistema. Podria haberse omitido por un defecto de la grabación, la frase que figura en el séptimo sistema. Esta aparentemente funciona como una frase de inicio de la pieza y no como se presenta aqui, de acuerdo a lo que suena.

RF 2748		C A R N A V A L I T O	Mariano Uña 12 años
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	nacido en Humahuaca.
2015	41	s/d	Quena



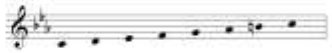
Modo dórico



Observación

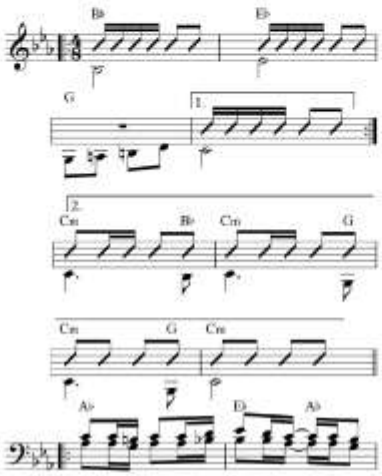
* Duraciones no proporcionales a los del compás $\frac{2}{8}$

RF 2842		C A R N A V A L I T O	Lucio Giménez Rossi, Lerma
			s/d
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	s/d
2015	41	"Que les parece señores"	Canto voz masculina y Guitarra.

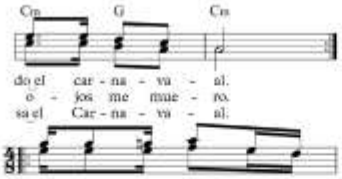


Escala menor armónica

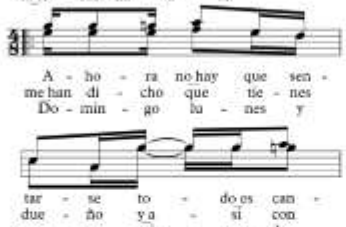
Introducción



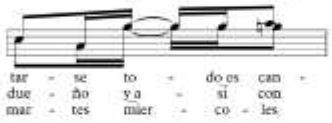
Qué les pa-re-ce se-ño-res ya ha lle ga-
U nos o-jos es-toy vien-do por... e-sos
A-rri-bi-ta no-más bai-len ya se pa-



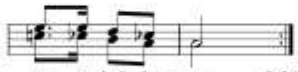
do el car-na-va-al.
o-jos me mue-ro.
sa el Car-na-va-al.



A-ho-ra no hay que sen-
me han di-cho que tie-nes
Do-min-go lu-nes y



tar-se to-do es can-
due-ño ya si con
mar-tes mier-co-les



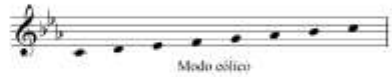
1 D.C.
2 D.C.

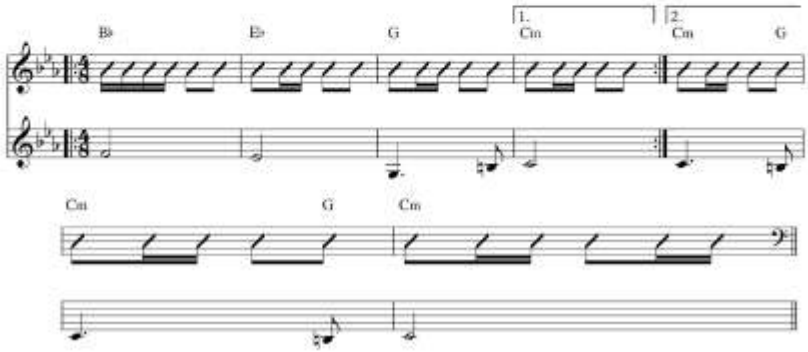
tar y bai-la-ar. 0:36
due-ño los quie-ro. 1:11
se ha de a-ca-ba-ar. 1:42

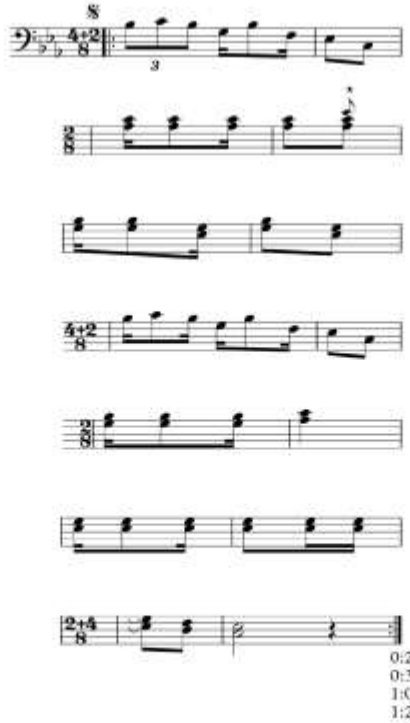
Observación

En la primera repetición la introducción agrega un compás que es identico al compás 11 de la introducción escrita.
En la segunda repetición, la introducción tiene diez compases y el ritmo armónico es igual al que está escrito.

RF2843		C A R N A V A L I T O	Giménez Rossi, Lerma
			s/d
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	s/d
2015	41	"Cholita Traidora"	Dúo Canto y Guitarra

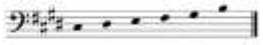




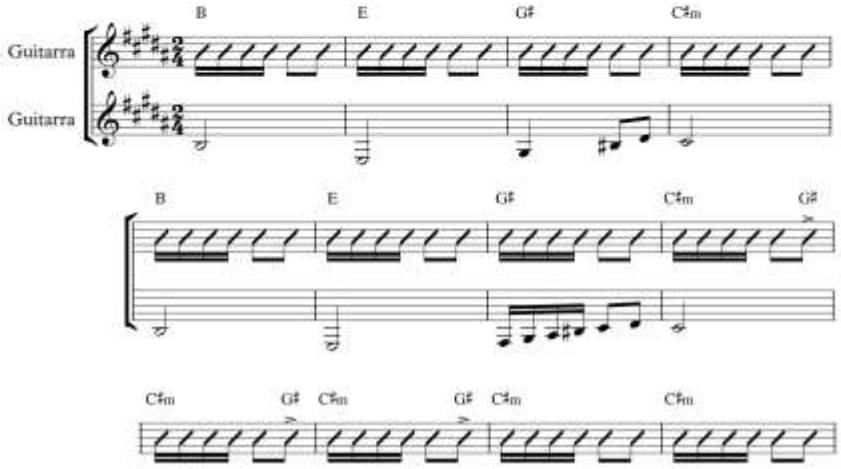


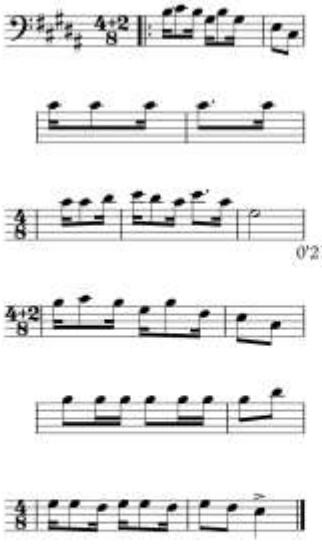
0:24
0:35
1:09
1:20

RF 2844		C A R N A V A L I T O	Giménez Rossi, Lerma y Medrano.
			s/d
NS	CV	J u j u y, Humahuaca	s/d
2015	41	"Canten Señores Cantores"	Dúo de guitarra y canto.



Modo pentatónico B





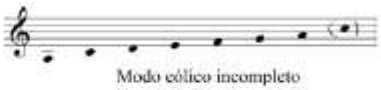
1- Canten señores cantores
de arriba vengo
sobre las nubes palomita
0'21"
Lo que cantaron primero
Herido siento mi pecho
sólo por verte palomitá.

2- Yo como recién llegado,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá.
Largo la voz con recelo,
Herido siento mi pecho
solo por verte, palomita.

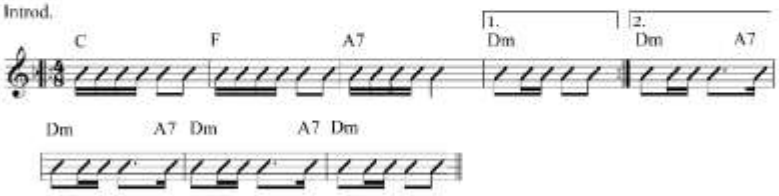
Interludio igual a la introducción 0:28(1era vez); 0:52 (2da vez); 1:30 (3era vez); 1:55 (4ta vez).

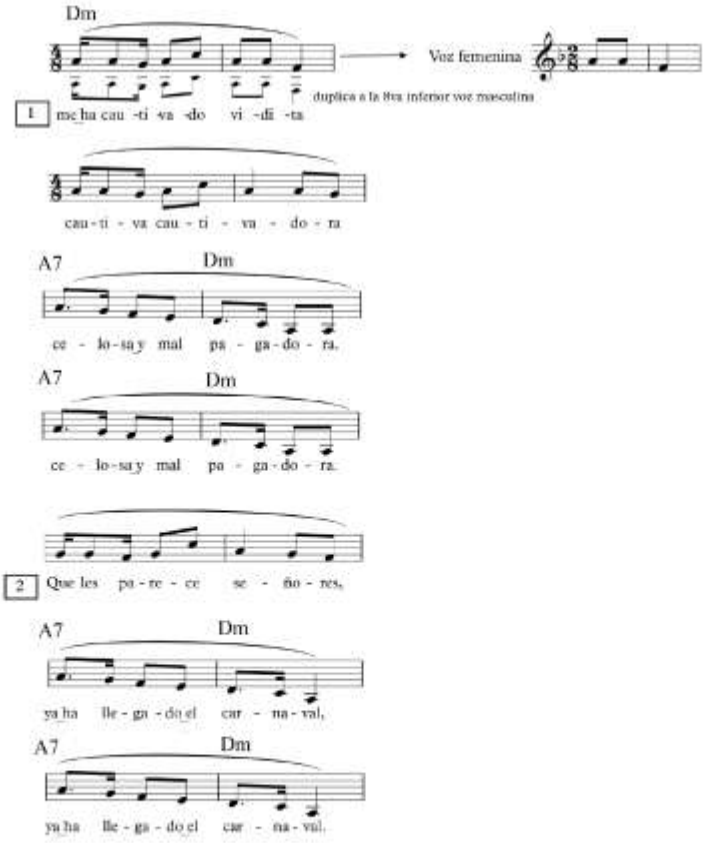
RF 2845		CARNAVALITO	Giménez Rosai, B. Lerma y Medrano
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	
2015	41	("Me ha cautivado")	Canto y Guitarra

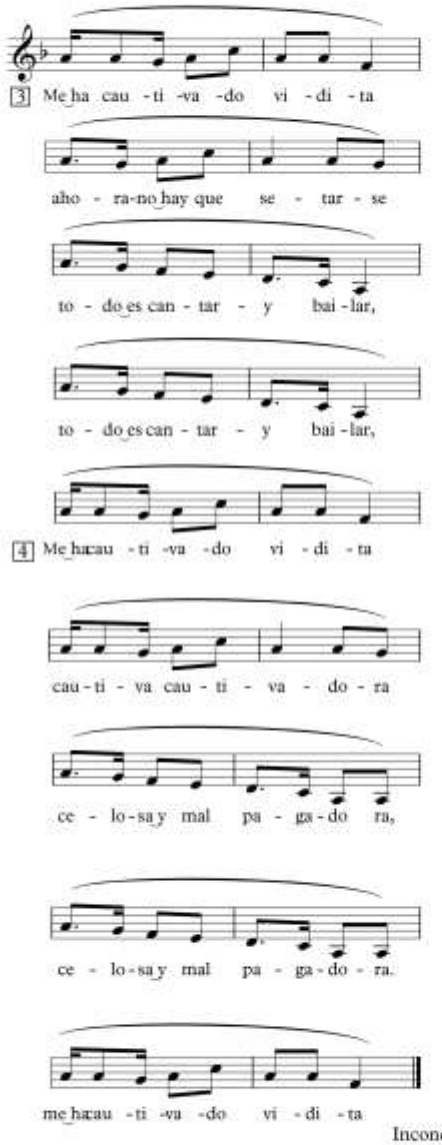
Versión colectiva



Modo cólico incompleto

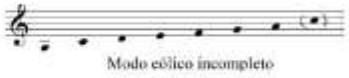


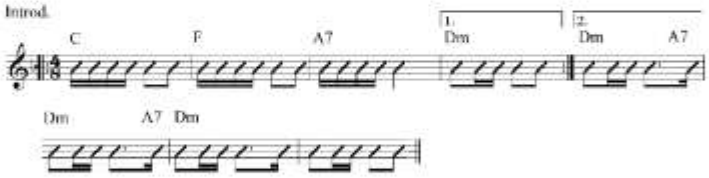


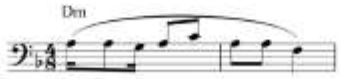

3 Me ha cau - ti - va - do vi - di - ta
aho - ra - no hay que se - tar - se
to - do es can - tar - y bai - lar,
to - do es can - tar - y bai - lar,
4 Me hacau - ti - va - do vi - di - ta
cau - ti - va cau - ti - va - do - ra
ce - lo - sa y mal pa - ga - do ra,
ce - lo - sa y mal pa - ga - do - ra.
me hacau - ti - va - do vi - di - ta

Inconclusa

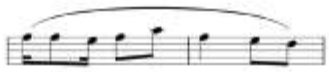
RF 2846		CARNAVALITO	Giménez Rossi, B. Lerma y Medrano
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	
2015	41	("Me ha cautivado")	Canto y Guitarra



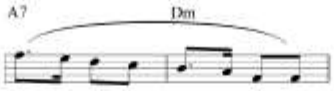




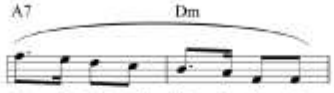
1 Me ha cau - ti - va - do vi - di - ta



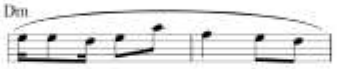
cau - ti - va cau - ti - va - do - ra



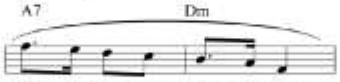
ce - lo - sa y mal pa - ga - do ra,



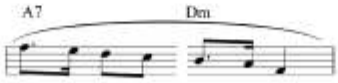
ce - lo - sa y mal pa - ga - do - ra.



2 Que les pa - re - ce se - ño - res,

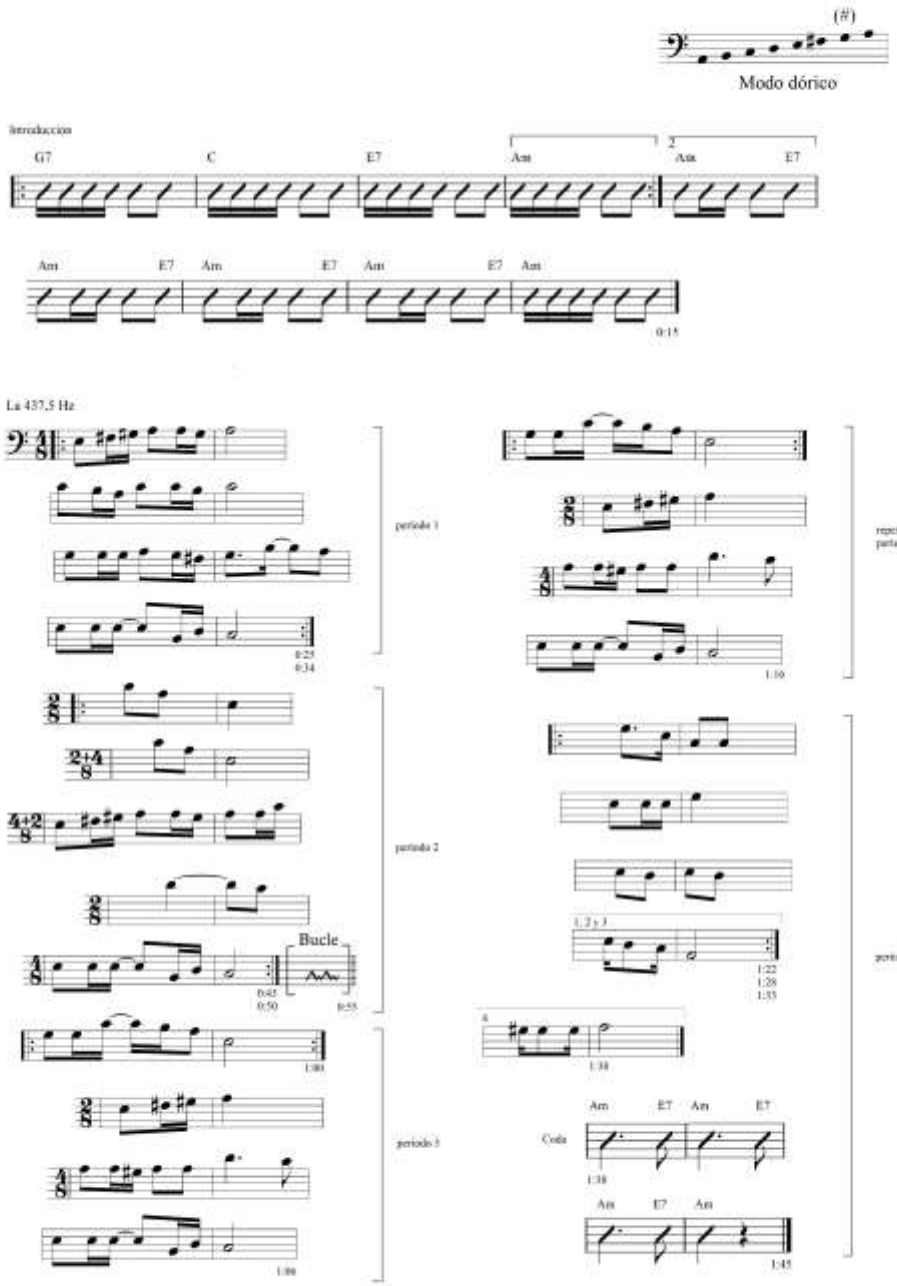


ya ha lle - ga - do el car - na - val,



ya ha lle - ga - do el car - na - val.

RF 2847		C A R N A V A L I T O	Gimenez Rossi, B. Lerma y Medrano
NS	CV	Jujuy, Humahuaca	
2015	41	"Quisiera ser picaflor"	Canto y guitarra



Textos poéticos de los registros fonográficos

Registro Fonográfico 2684:“Hay pobre, pobre de mi paloma”

1. Ay pobre, pobre
de mi paloma,
ingrata y mal pagadora,
dónde estará
esa cholita traidora.

2. Ya t’ í dicho que te quiero
ay pobre, pobre
de mi paloma,
ya se va quedando solo
dónde estará,
esa cholita traidora.

3. Ay pobre, pobre
de mi paloma,
ingrata y mal pagadora,
dónde estará
esa cholita traidora.

4. Allá han de ser como yo,
Ay pobre, pobre,
de mi paloma,
alegre toda la vida,
dónde estará
esa cholita traidora.

5. Y estimado donde quiera,
Ay pobre, pobre,
de mi paloma,
como flor de maravilla,
dónde estará
esa cholita traidora.

6. Y atadito con cautivo,
ay pobre, pobre,
de mi paloma,
ya se va quedando solo,
dónde estará
esa cholita traidora.

Registro Fonográfico 2718: “Qué les parece señores”.

Qué les parece señores,
maté un toro de un tincazo,
si no me creen señores
ya les traigo l’ espinazo.

En la falda de aquel cerro
triste llora un gualacate,
no llora porque tiene hambre
sino por treparse al catre.

Ayer he salido yo al campo
Cinco flores recogí.
Las cinco se marchitaron
por un amor que perdí.

Pajarito almidonado
de ande ha sacado almidón.
seguro que me ha robado
la llaga del corazón.

Y este es el nuevo remate
sacaditó de “iargotá”
anoche perdí mi bota
y esta mañana la ojotá.

Diálogo entre Carlos Vega (CV) y Bernardino Vera (BV) a continuación de la ejecución musical:
CV: ¿De dónde es esta… este canto?
BV: es su estilo abrapampeño señor…
CV: ¿De Abrapampa?
BV: Sí, sí.

Registro Fonográfico 2734: “Hasta otro día”

Quizás nada pueda darte
al tiempo de mi partida, } bis

Te dejo mi corazón,
te dejo toda mi vida
y hasta otro día.

También te dejo una palma, } bis
con un letrero que dice:
adiós vidita del alma,
y hasta otro día.

También te dejo una palma, }
con un letrero que dice
adiós vidita del alma,
y hasta otro día.

Registro Fonográfico 2842: “Qué les parece Señores”.

Versión: Giménez Rossi, Lerma y Medrano.

1. Qué les parece señores
   ya ha llegado el carnaval. } bis
   Ahora no hay que sentarse
   todo es cantar y bailar.

2. Unos ojos estoy viendo
   por esos ojos me muero.
   Me han dicho que tienen dueño
   y así con dueño los quiero

3. Arribita nomás bailen
   ya se pasa el carnaval
   Domingo, lunes y martes
   miércoles se ha de acabar.

Registro Fonográfico 2843. “Cholita traidora”.

Versión: Giménez Rossi, Lerma y Medrano.

1. He llegado no he llegado,
   hay pobre de mi
   de mi paloma,
   la que había sido su casa,
   ¿dónde estará?,
   esa cholita traidora.

2. No sé que me habrá traído,
   hay pobre de mi
   de mi paloma,
   la fortuna o la desgracia,
   ¿dónde estará?,
   esa cholita traidora.

3. Hay pobre de mi
   de mi paloma,
   celosa y mal pagadora,
   ¿dónde estará?,
   esa cholita traidora.

Estribillo

4. Por esta calle a lo largo,
   hay pobre de mi
   de mi paloma,
   juran que me han de matar,
   ¿dónde estará?,
   esa cholita traidora.

5. Con su cuchillo de palo,
   hay pobre de mi
   de mi paloma,
   no sé si sabrán cortar,
   ¿dónde estará?,
   esa cholita traidora.

Hay pobre de mi
de mi paloma,
celosa y mal pagadora,
¿dónde estará?,
esa cholita traidora.

Estribillo

Registro Fonográfico 2844: “Canten señores cantores, de arriba vengo”.

Informante: Giménez Rossi.

1. Cantes señores cantores,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá.
Lo que cantaron primero,
herido siento mi pecho
solo por verte palomitá.

2. Yo como recién llegado,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá.
Largo la voz con recelo.
Herido siento mi pecho
solo por verte, palomita.

Interludio instrumental.

3. ¿Qué se han hecho compañero,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá.
¿Qué se han hecho que no hay nada?
Herido siento mi pecho,
solo por verte, palomitá.

4. Como dicen que no hay nada,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá
todo se ha vuelto jarana.
Herido siento mi pecho,
solo por verte, palomitá.

5. Cuesta arriba mi camino,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá.
Y aunque medio pedregoso,
herido siento mi pecho,
solo por verte, palomitá.

6. Yo me voy a lo seguro,
de arriba vengo
sobre las nubes, palomitá.
Yo no voy a lo dudoso,
herido siento mi pecho,
solo por verte, palomitá.

Registro Fonográfico 2845. Íncipit: “Me ha cautivado viditá”.
Versión colectiva inconclusa.

Me ha cautivado
viditá,
cautiva, cautivadora
celosa y mal pagadora } bis

Qué les parece señores,
ya ha llegado el carnaval. }

Me ha cautivado
viditá,
ahora no hay que sentarse
todo es cantar y bailar. }

Me ha cautivado
viditá,
cautiva, cautivadora
celosa y mal pagadora. }

Registro Fonográfico 2846: “Me ha cautivado viditá”.
Versión solista. Informante: Giménez Rossi.

Me ha cautivado
viditá,
cautiva, cautivadora
celosa y mal pagadora.} bis

Me ha cautivado
viditá,
qué les parece señores
ya ha llegado el carnaval.}

Me ha cautivado
viditá,
ahora no hay que sentarse
todo es cantar y bailar.}

Me ha cautivado
viditá,
cautiva, cautivadora
celosa y mal pagadora.}

Me ha cautivado
viditá,
canten señores canten ,
lo que cantaron primero.}

Me ha cautivado
viditá.

Registro Fonográfico 2847: “Quisiera ser picaflor”.

Informante: Giménez Rossi (Humahuaca).

1. Quisiera ser picaflor,
   y si tú fueras clavel,
   para libarme la miel
   del capullo de tu boca.

   bis

2. Me mirás, te ríes,
   pero no sabes cholita que yo,
   tengo otra mejor que vos.

3. Sombrerito blanco,
   Cintita huatasca.
   Silba, silbadorita, ay!
   ¡qué linda es mi cholita!.

4. Así dice mi corazón,
   Tic- tic, tic- tac,
   como el reloj.
   Así dice mi corazón,
   pumba, pumba
   como el cañón.

ANEXO IV

Los instrumentos musicales utilizados en las grabaciones documentales registradas en Jujuy

Imagen 9. Anata

Imagen 10. Quena

Imagen 11. Erkencho

Imagen 12. Caja

Imagen 13. Bombo criollo

Imagen 14. Guitarra

Imagen 15. Acordeón de 8 bajos

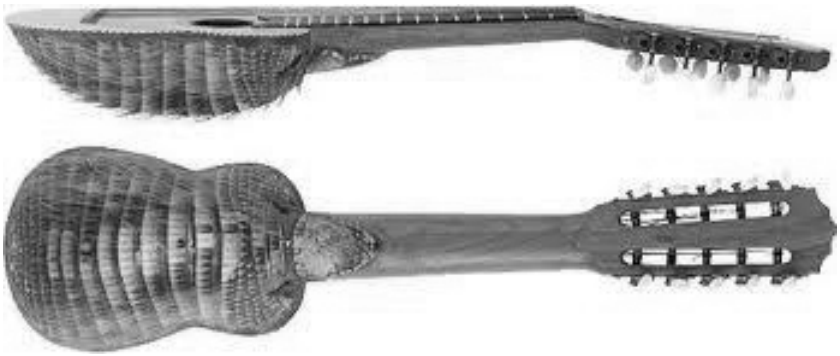


Imagen 16. Charango

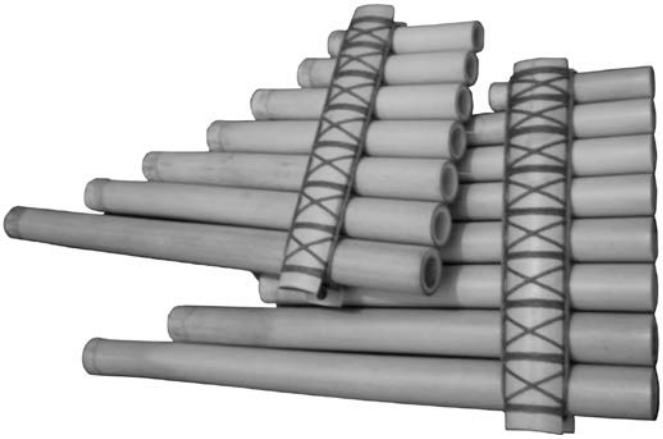


Imagen 17. Siku

Nancy Marcela Sánchez.

Se formó como pianista y obtuvo el título de Profesora Superior de Música por el Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo".

Estudió en la Escuela de Música Popular de Avellaneda y obtuvo el Doctorado en Música en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.

Se ha especializado en los trabajos de campo de Carlos Vega, en etnografía de archivos y análisis de la música popular. Participó en el proyecto de bases de datos del Archivo de música popular, folklórica e indígena del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la UCA.

Publicó artículos en revistas y enciclopedias nacionales e internacionales. Actualmente, se desempeña como docente de Folklore en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA y como investigadora en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".