



Carlos Vega



Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento

A través del análisis de la obra y de la personalidad del etnomusicólogo argentino Carlos Vega (1898-1966), desde su formación hasta sus discípulos y legado científico, la autora repasa desde un punto de vista crítico el estudio de las músicas populares en Argentina. De este modo, se revisan los planteamientos de Vega a la vez que se ponderan desde una perspectiva actual entendida como el resultado de una evolución (repensamiento) en el que, de haber podido, se hubiera involucrado el propio Vega.

Evocar un centenario se asemeja a subir al desván (o bajar al sótano), abrir un baúl y echar una mirada a su contenido desde el aquí y ahora. Esas miradas retrospectivas implican una revisión crítica del pasado; una historia cercana, en este caso, pero que abarca un lapso de profundos cambios para la etnomusicología. Las líneas que siguen suponen un homenaje, no una entronización; un homenaje que servirá, además, para dar cuenta de algunos avatares del folklore en América Latina. De esta manera, la vida y la dedicación que Carlos Vega puso al servicio de sus ideas, lejos de quedar encapsuladas en sus aciertos y errores, habrán cumplido el mejor objetivo: promover la discusión de las mismas y del desarrollo de la disciplina que eligió.

Vega nació el 14 de abril de 1898 en Cañuelas, en ese entonces apenas uno de tantos pueblos de la provincia de Buenos Aires, lejanos a la ciudad capital; murió en ésta el 11 de febrero de 1966. Entre sus méritos destacan haber dado inicio a las investigaciones etnomusicológicas en Argentina y haber creado y organizado la primera institución musicológica, que alcanzó el rango de Instituto Nacional.

Fue además un investigador prolífico. Su obra monumental habla de una dedicación febril, alimentada por un ego exuberante construido en base a la confianza en su pericia y sagacidad. Tal exube-

A critical study of the historiography of the popular music of Argentina through an analysis of the life and work of the Argentine ethnomusicologist Carlos Vega (1898-1966), from his training to his pupils and scholarly output. Vega's approach is thus revised and considered from a present-day perspective as a result of a process of evolution (reconsideration) which Vega himself would have participated in, had he been able.

rancia produjo tanto una obra sólida sobre la música tradicional criolla de Argentina –infelizmente aún no superada¹–, como excesos de apreciación en sus propias capacidades. Quería abarcarlo todo, y en pos de ese objetivo acometió empresas en otras áreas de la música que ensombrecieron en parte los resultados exitosos de sus principales obras².

Autodidacta, como lo fueron muchos pioneros entonces, en la década de 1930 se acercó a algunas personalidades descolantes, como el etnólogo José Imbelloni –director de la sección de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural³– y el escritor Ricardo Rojas –director del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires–. Éste le facilitó el código colonial de Fray Gregorio de Zuola para su estudio, y lo comunicó con el medievalista español Julián Ribera, con el que establecería una interesante correspondencia entre 1929 y 1931⁴.

¹ Debo aclarar que si su obra no se superó, no se debió a que fuera insuperable *per se*, sino a que los investigadores que se dedicaron total o parcialmente al área en Argentina, han hecho de sus aseveraciones un credo. Ninguno de ellos dejó de utilizar, hasta hoy, sus clasificaciones del cancionero criollo, por ejemplo, ni aportó nuevas ideas.

² Me refiero especialmente a sus incursiones en la música de los trovadores.

³ Actualmente, Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia".

⁴ Una selección de este epistolario se publicó en los tres primeros números de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* n°1, 1977, pp. 35-41, n° 2, 1978, pp. 49-57 y n° 3, 1979, pp. 95-98.

A mediados de 1930 preparó su *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina*, que en 1931 condujo a la creación de la sección de Musicología Indígena en el Museo antes mencionado. Este humilde comienzo derivaría en lo que es hoy el Instituto Nacional de Musicología, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación —uno de los dos institutos que lleva su nombre—, del que fue director hasta su muerte en 1966. A partir de ese momento y según el propio Vega, dedicó las mañanas al Instituto de Musicología, coordinando sus trabajos, los viajes de recolección, sus análisis sobre la música de tradición oral; y las tardes, en su estudio, a los códices medievales, dando forma a su teoría de transcripción y escribiendo en notación actual cientos de melodías.

Es decir que comenzó sus investigaciones etnomusicológicas —aunque en ese entonces no existía el término⁵— cuando todavía en Argentina no se había abordado con fines científicos el estudio de la música tradicional de transmisión oral, que a través de lo que dio en llamarse “folklore”, “el saber del pueblo”, se redujo a la música de las comunidades campesinas, culturalmente mestizas. La sola mención del controvertido término folklore, caído en descrédito en el ámbito académico de algunas ciudades capitales de América Latina hace aproximadamente dos décadas, requiere algunas precisiones⁶. La principal

⁵ Aunque Vega falleció dieciséis años después de que el holandés Jaap Kunst lo propusiera en reemplazo de musicología comparada, por razones que expondré más adelante, nunca lo adoptó.

⁶ Cabe aclarar que en Argentina continúa vigente en el ámbito provincial —aún en los medios académicos—, y que su uso vulgar actual en Buenos Aires, difundido a través de los medios de comunicación, se aplica exclusivamente a la música, y en especial a la que se aceptó como procedente del campo, cuando en realidad se trata, en gran parte, de música creada y ejecutada por provincianos en las ciudades, con fines de uso en espectáculos. Así se recrearon ciertos géneros musicales tradicionales de procedencia rural y se impulsaron otros innovadores, pero bajo un manto de “tradicionalidad”, explícita o implícitamente exigida por su público. Algunos artistas han puesto énfasis en la fidelidad a los modelos rurales escogidos (por ejemplo, Leda Valladares y Zuma Paz). Por supuesto, las letras de las canciones hacen referencia a lugares y costumbres provincianas, pues todo este repertorio es considerado como expresión de la “auténtica” música nacional, ya que el tango no es reconocido como tal en la Argentina, fuera de Buenos Aires. Es así que para satisfacer a porteños, provincianos y extranjeros, es común la unión de tango y folklore en programas radiales y televisivos que pretenden, con la difusión de esas músicas, ser portavoces de una pretendida “argentinidad”.

es que, al hacerse un trasplante estricto del concepto europeo, se excluyó a las culturas nativas, ausentes en ese continente, pero de fuerte presencia en Latinoamérica. De allí que las músicas indígenas americanas nunca fueron calificadas de folklóricas en sus propios países y que los estudiosos del folklore nunca consideraran a las culturas aborígenes dentro de su campo de estudio. Así se creó, y se mantuvo hasta hace unas dos décadas, una división disciplinaria entre folklore⁷ y etnología y, por ende, entre folklore musical⁸ y etnomusicología, división que mantuvo Isabel Aretz, su principal discípula, al crear el Instituto de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) en Venezuela, y que está vigente en los planes de estudio de la única carrera de musicología a nivel universitario de la Argentina⁹. Se trata sin duda de una falsa división, ya que un etnomusicólogo está capacitado para abordar tanto la música criolla como la indígena, aunque musicalmente la diferenciación entre una y otra sea tajante en Argentina¹⁰.

En trazos gruesos, digamos que la primera se basa en su mayor parte en el sistema tonal heptatónico europeo, aunque con sello local —sin ignorar el tritónico de cuño diaguíta y una débil presencia de la pentatonía incaica—. Además, las canciones, aun las tritónicas, se expresan en su totalidad en lengua castellana. La segunda, en cambio, responde en todos los casos a cánones propios, o al menos no occidentales, y se expresa en sus propias lenguas.

Pero el trasfondo de la escisión era otro y se ha sustentado, entre otras ideas afines, en la antigua división entre “pueblos sin historia”¹¹ (supuestamen-

⁷ Durante largas décadas, los folkloristas, mediante el uso de la mayúscula, distinguieron lo que llamaban “Folklore ciencia”, del conjunto de los productos folklóricos. En este artículo reservaré las mayúsculas para los nombres de las materias universitarias.

⁸ Vega lo llamó folkmusicología y en su último libro de 1965, musicología folklórica.

⁹ Me refiero a la de la Universidad Católica Argentina, en cuyo actual plan de estudios, que rige desde 1995, permanecen las materias Etnomusicología y Folklore musical argentino, y se agregó Introducción a la etnomusicología.

¹⁰ Es imposible tratar aquí las complejidades de esta división en los países latinoamericanos con mayoría de población indígena.

¹¹ Es obvio que esta conceptualización, propia de la cultura occidental, está ligada a la idea de que la historia comienza con la escritura. Considerar que existen pueblos sin historia porque ésta no se ha escrito, no es más que la prueba palpable de ese error conceptual.

te los aborígenes), y "pueblos con historia" (en este caso, los campesinos criollos). Sólo a estos últimos se los consideró como pertenecientes a la Nación, especialmente por compartir con la sociedad nacional instituciones básicas como la lengua y la religión. La tarea de rastreo de fuentes escritas que realizó Vega, por ejemplo, se adecuaba a la perfección al trabajo con los mismos.

Vega, al adherirse a la escuela histórico-cultural de Viena, buscó afanosamente los orígenes de danzas y canciones "folklóricas" y reconstruyó su trayectoria espacial, es decir, sus "viajes". Asimismo, encontró en la teoría sociológica de "los procesos de la imitación" de principios de siglo, especialmente en las formulaciones de Gabriel Tarde¹², el complemento ideal de la difusión geográfica: la difusión social. Uno de los capítulos de su libro *El origen de las danzas folklóricas* se titula "Las clases rurales imitan a las urbanas", donde dice haber llegado personalmente a esta conclusión, aunque la paternidad de la idea no le pertenece¹³. Admite que lo importante de la imitación, para él, no es la potencia ciega sostenida por Tarde, sino la dirección principal en que se manifiesta. Así lo expresa: "Es decisivo aquí reconocer y admitir como un simple fenómeno de hecho, que el inferior imita al superior"¹⁴, aclarando seguidamente que con inferior alude principalmente a la base económica.

En su alineamiento a las ideas de teóricos franceses, se adscribe al pensamiento de Lalo¹⁵, a quien cita a través de Bastide¹⁶, en una frase que refleja nítidamente la convicción de Vega sobre el origen de las danzas folklóricas y las supervivencias: "*La mayor parte de las danzas campesinas y de las melodías populares son antiguas formas de arte de salón y de Corte, tiempo ha pasadas de moda en los medios aristocráticos, y que son lanzadas a alguna provincia lejana donde quedan y superviven*"¹⁷.

Sin poner en duda la existencia de algunos de esos transvasamientos, sobre los cuales Vega incluye interesantes documentos, cabe cuestionar que se trate de una ley mecánica y virtualmente excluyente. Él recurrió a los franceses, pero esta teoría de la imitación concuerda básicamente con la teoría del *gesunkenes Kulturgut* o teoría de la "degradación cultural" propuesta por Hans Naumann en 1921¹⁸.

Si bien fue lícita la búsqueda de un nuevo camino para refutar la concepción romántica de la creación colectiva, imposible de sostener científicamente, hacerlo a través de la restricción de creatividad a los campesinos, convertidos así en meros artifices de variantes locales de la producción recibida de las élites¹⁹, habla a las claras de una posición ideológica tan cuestionable como la que adjudica la fuerza creativa al espíritu nacional. Esta última concepción ha querido ignorar que la cultura no sabe de fronteras geopolíticas, negando la evidencia palpable de la inexistencia de un corpus de productos culturales exclusivo de un Estado-nación, que permita extraer de él la síntesis de un "ser nacional" afanosamente buscado por los nacionalistas en Argentina.

Desde ya, todas estas elucubraciones estuvieron ausentes del campo de la música indígena americana, especialmente en cuanto a las que ocupan las tierras bajas, ya que al no haber élites a quienes adjudicarles la creatividad, no existió la puja entre defensores de la teoría de la producción versus defensores de la teoría de la recepción. Tampoco era el terreno apto para recurrir a una antigua historia escrita en busca de lo que se quería hallar, sean orígenes europeos o extraterritoriales en general. Además, ligado como estuvo el folklore en estas latitudes a ese concepto romántico de nación²⁰—el que aún hoy no deja de aflorar en ámbitos tradicionalistas—, no ha-

¹² Gabriel Tarde, *Las leyes de la imitación*. Madrid, 1907.

¹³ Carlos Vega, *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956; p. 27.

¹⁴ *Ibid.* p. 28. Vega solía resaltar parte de sus frases mediante cursiva. Por ello, sólo en los casos que el resaltado sea mío lo indicaré.

¹⁵ Charles Lalo, *Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique*. Paris, 1908.

¹⁶ Roger Bastide, *Arte y Sociedad*. México, 1948.

¹⁷ *Ibid.* p. 33.

¹⁸ Según Josep Martí, Naumann radicaliza con su propuesta la "teoría de la recepción" formulada en 1906 por John Meier (Josep Martí, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996; p. 41). Obsérvese asimismo la proximidad cronológica entre Meier y Lalo.

¹⁹ En realidad, Vega no le adjudicaba creatividad a las élites en sí mismas, sino a los maestros de danza que éstas contrataban, sobre los cuales ofrece abundantes datos en el capítulo mencionado.

²⁰ No es éste el espacio para profundizar en las relaciones que históricamente ligaron al folklore con la problemática de la instauración de las nuevas naciones americanas.

bía cabida para las etnias indígenas que, aunque marginadas, explotadas y la mayoría de ellas colonizadas, todavía luchan por preservar sus culturas, en especial sus lenguas, sus reglas de parentesco y en algunos casos su religión, en defensa de una identidad, por cierto dinámica, pero propia de cada una²¹.

Aun cuando las teorías mencionadas respondan a distintas ideologías, comparten al menos una preocupación: la búsqueda de los orígenes, uno de cuyos aspectos criticables es su posicionamiento en un eterno pasado, lo cual encaja con el valor atribuido a la antigüedad de los productos llamados folklóricos, que a pesar de la imposibilidad de constatarla, parece otorgarles patente de tradicionales y genuinos. Está suficientemente probado que si hay algo difícil o quimérico, es determinar el origen de los bienes culturales.

Si bien en las últimas décadas se ha reivindicado el aporte que pueden proveer los estudios del presente para la reconstrucción del pasado, propuesta que llevó a Kay Kaufman Shelemay a acuñar la expresión "etnomusicología histórica"²², las diferencias sustanciales con las posturas arriba esbozadas consiste: 1) en que su punto de partida es estudiar el presente en profundidad, en lugar de buscar en el mismo exclusivamente las huellas del pasado; 2) en que no plantea la búsqueda de orígenes.

El problema de valerse del presente sólo en función del pasado es uno de los aspectos cuestionables de la labor de Vega, aunque tenga explicación en su concordancia con las preocupaciones de la época y con su marco teórico²³. En su preocupación por los procesos históricos de los últimos siglos, realizó numerosos trabajos de campo en zonas rurales de Argentina y otros países meridionales sudamericanos, en los que los informantes eran vistos por él como portadores de supervivencias. Y era tan consciente de ello que lo declaraba en sus libros: "*de lo que ocu-*

rre hoy se ocuparán mañana"²⁴, dijo, dejando escurrir el presente entre los dedos. Aun en los trabajos que aprovecha más ampliamente sus documentos de campo, admite hacerlo "*desde un punto de vista cerradamente musicológico*"²⁵, utilizando el adjetivo en forma restringida, con referencia a otra de sus preocupaciones: el análisis musical de los registros sonoros. Fue tal su dedicación al tema que, siempre consecuente con su exuberante personalidad, creó un sistema de notación a tal efecto.

No hay duda de que con sus virtudes y defectos, Vega fue una figura sobresaliente en el ámbito latinoamericano; un eterno y creativo productor de libros y artículos de prosa elegante, precisa y deliberadamente seductora, hasta para expresar algunas evidentes lagunas teóricas que no escapaban a su lúcida mentalidad, pero que era incapaz de reconocer.

No intento trazar aquí un cuadro completo de sus ideas, pero no puedo soslayar el concepto de supervivencia, que le hizo distinguir la etnografía del folklore, según las supervivencias fueran mediatas o inmediatas, respectivamente. Para Vega: "*las maneras de hacer de un pueblo son supervivencias de estratos culturales antiguos*"²⁶. Y no duda en afirmar décadas después: "*Para la ciencia del folklore, pueblo es el conjunto de individuos que usufructúa supervivencias. Y ese conjunto es tanto más interesante para nosotros cuanto mayor es el número de elementos culturales sobrevivientes que forman parte sus bienes*"²⁷. Su visión de la historia como pasado, y de las supervivencias como reliquias de ese pasado, sustentaron su concepto de folklore. Cabe preguntarse: ¿y las vivencias? Sin duda, los condicionamientos debidos a la adscripción a rajatabla a los postulados de una escuela han debilitado sus razonamientos. Y aun cuando en sus últimos años declara haber ido abandonando esas ideas, las nociones esenciales permanecieron intactas.

²¹ Los intentos de algunos indigenistas latinoamericanos de crear una fuerza panindígena, han fracasado rotundamente.

²² Kay Kaufman Shelemay. "Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History". *Ethnomusicology*, XXIV-2, 1980; p. 233.

²³ Debe tenerse en cuenta que en Argentina, la escuela histórico-cultural tuvo vigencia hasta mediados de la década de 1960. Un ejemplo típico del considerable retraso con que las teorías eran adoptadas y abandonadas en los países periféricos, antes de la globalización.

²⁴ Carlos Vega. *op. cit.*; p. 36. Este final de frase es una síntesis perfecta y breve de su pensamiento.

²⁵ Carlos Vega. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada, 1944; p. 13.

²⁶ Carlos Vega. *Danzas y canciones argentinas*. Buenos Aires, 1936; p. 37.

²⁷ Carlos Vega. *La ciencia del folklore*. Buenos Aires: Nova, 1960; p. 45.

Gran parte de los estudios de folklore, no precisamente los de Vega, se basaron en una interpretación peculiar del concepto de "sociedad folk" de Robert Redfield, que se asoció con las comunidades campesinas, cuando en realidad su propuesta trazaba un continuo folk-urbano que colocaba en el primer polo a las sociedades indígenas²⁸. Lo paradójico es que se hacía hincapié en las sociedades folk, pero no se estudiaban tales sociedades, sino aisladamente algunos de sus productos (artesanías, comidas, música, narrativa, fiestas). Este hecho, sumado a la cantidad de aficionados que congregó el folklore, al espíritu nacionalista que animó a muchos de éstos, y, quizás, a sus comienzos idealistas, condujo a un prestigio creciente de esta disciplina, que dio como resultado que hacia 1984 se excluyeran del plan de estudios de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires, varias materias con ese nombre, salvo Folklore General, que aún se dicta²⁹. En realidad, si como se sostuvo en América latina, el folklore debía estudiar un tipo de sociedad llamada "folk", no se explica por qué no la podía estudiar la antropología o etnología, en lugar de destinar una disciplina especial para ello.

Todos estos avatares coyunturales y conceptuales deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar la obra de Vega, que en una posición contrapuesta a la de quienes sustentaban la existencia de una sociedad folk, decía "*los hechos no son folklóricos porque los hallemos en poder de los grupos que llamamos populares*³⁰; al contrario, el pueblo que interesa al Folklore se define por la posesión de los hechos folklóricos"³¹. Y éste fue el error de la mayor parte de los estudios de folklore: desde una postura u otra, siempre se focalizaban los trabajos en los "hechos folklóricos".

²⁸ Robert Redfield. *The Primitive World and Its Transformations*. Nueva York: Ithaca, 1953.

²⁹ Esta excepción, sin duda coyuntural, se debió al prestigio de su titular, la profesora Martha Blache, PhD en Folklore por la Universidad de Indiana, alineada en el enfoque norteamericano afín al concepto de folklore como *verbal art* (William R. Bascom. "Verbal Art", *Journal of American Folklore*, n° 68, 1955; pp. 245-252) y también como un tipo especial de comportamiento.

³⁰ Él se negaba a hablar de una sociedad folk, pero estaba haciendo referencia a este concepto.

³¹ Carlos Vega. *La ciencia del folklore*. op. cit.; p. 45.

Pero volvamos a la música, pues es importante diferenciar entre los que apreciaron las músicas campesinas y pusieron el énfasis en su difusión, y las preocupaciones histórico-musicológicas de Vega. Entre los primeros se encuentran, por ejemplo, el tradicionalista y empresario de espectáculos Andrés Chazarreta, que, impulsado inicialmente por el fervor nacionalista que rodeó al centenario de la Revolución de Mayo³² en 1910, desde 1915 hasta 1935 realizó una fecunda tarea, incluso discográfica. Aunque en otro plano, amerita una mención la labor de Manuel Gómez Carrillo, a quien la Universidad de Tucumán, pequeña provincia noroesteña, le solicitó en 1917 la elaboración de un plan para la recolección de música nativa, que llevaría a cabo en 1919-1920 en varias provincias. En su plan, el músico hizo explícita la finalidad de "popularización" que tendría su recolección, por lo que propuso tomar los cantos al dictado y escribirlos para piano en forma sencilla, tarea que efectivizó armonizando las músicas de acuerdo al gusto musical de los salones de las familias porteñas³³, captando así un público distinto al de los espectáculos de Chazarreta.

Hay quienes creen ver en la recopilación de Gómez Carrillo la primera tarea etnomusicológica, anterior, por lo tanto, a la de Vega. Este punto es, precisamente, el motivo de la inclusión del párrafo precedente. Es un error confundir la recolección de música de tradición oral con fines archivísticos, artísticos o de difusión, con un trabajo etnomusicológico, y esto no implica desmerecer la tarea realizada con esos fines, sino situarla en su justa dimensión. Dentro de la labor etnomusicológica, la recolección es sólo un primer paso dirigido a reunir material para un estudio científico, el cual, según las épocas y, por ende, de acuerdo con el contexto histórico-social-académico en el que tenga lugar, seguramente conducirá a muy diversos resultados. Pero, desde este punto de vista, una recolección nunca puede

³² Esta revolución significó el primer paso trascendente para independizarse de los españoles. La formalización de la independencia se efectuó el 9 de julio de 1916.

³³ Proveo mayores detalles en otra publicación. Irma Ruíz (colaboración María Mendizábal). "Etnomusicología". En *Evolución de las ciencias en la Argentina*, X, Antropología. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina, 1985; pp. 179-210, en especial, p. 184.

tener como fin la mera difusión, sino que estará enmarcada teóricamente, lo cual significa que formará parte de un trabajo de campo en el que el/la investigador/a requerirá de los músicos no sólo la ejecución de su repertorio, sino la mayor información posible que le permita dar forma a su investigación. Las recopilaciones tienen un valor documental no desdeñable, pero sin duda restringido. Y aunque Vega también redujo considerablemente los alcances de la documentación en sus trabajos de campo, por obra de su orientación teórica, su propuesta tenía como fin el estudio a fondo de las músicas que estudiaba, tanto en cuanto al análisis del producto sonoro, como en lo que respecta a su historia, y no el de su adaptación a oídos urbanos para su difusión en las ciudades.

En realidad, le preocuparon principalmente los procesos históricos de los hechos que estudiaba. De la escuela histórico-cultural también procede la aplicación de los conceptos de difusión y de estratificación cultural, así como el criterio de forma que presidió muchos de sus análisis y cuadros clasificatorios. Y aunque rastreó con minuciosidad la bibliografía, paradójicamente buena parte de sus datos los obtuvo en los trabajos de campo, en los que buscaba ansiosamente a los ancianos memoriosos.

A partir de la década de 1940, Vega formó discípulos en el Instituto Nacional de Musicología (de aquí en adelante INM), institución dedicada a la investigación, no formalmente a la docencia. Trabajaron a su lado Isabel Aretz (posteriormente y durante largos años directora del ya mencionado INIDEF de Caracas, Venezuela), Silvia Eisenstein (que fue su esposa y de la que se separó varios años antes de su muerte), Lauro Ayestarán (prestigioso etnomusicólogo uruguayo), Luis Felipe Ramón y Rivera (etnomusicólogo venezolano), Juan Pedro Franze y Mario García Acevedo (representantes de la musicología histórica argentina), entre otros. Desde 1963 lo hizo Jorge Novati, etnomusicólogo argentino, único investigador del INM a la muerte de Vega. Además, desde la creación de la carrera de musicología de la UCA, en 1959, fue profesor de las materias Etnomusicología y Folklore Musical Argentino. A esta

institución legó su biblioteca y sus archivos privados, con ciertas pautas testamentarias que condicionaron la creación del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", fundado el 13 de abril de 1966. Este legado, que privó al Instituto que creó y dirigió durante 35 años de inapreciables bienes, se sustentó en diversas circunstancias y sentimientos. En la indiferencia hacia su labor por parte de los funcionarios de lo que es hoy la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación —tan indiferentes antes como ahora—, en la satisfacción del autodidacta por el acceso a la enseñanza universitaria, y, probablemente, en la creencia, alimentada por su ego, en que con él desaparecería el INM y, consecuentemente, la etnomusicología, algo que no sólo no ocurrió, sino que con el tiempo habría de incrementar el número de investigadores.

Varias becas y diversos premios lo llevaron a ser miembro correspondiente de las Sociedades Folklóricas de México, Perú, Uruguay, Bolivia y Estados Unidos, y académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina en 1965, merecido galardón que recibiera poco antes de morir.

Aun cuando le reconozcamos una gran capacidad creativa y científica, como todo investigador en el área de la que se trate, fue un producto del pensamiento científico que tenía vigencia en su entorno sociocultural. Y aunque algunos cuadernos de campo permiten apreciar su interés por las situaciones humanas en torno a su campo de conocimiento, éstas quedaron relegadas. Como él mismo declarara en sus escritos, se dedicó a estudiar las danzas, las canciones y los instrumentos musicales del campesinado criollo, en fin, los "hechos folklóricos" en sí y su historia, sin atender a lo que éstos significaban para las mujeres y los hombres que les daban vida. De hecho, en sus trabajos de campo acostumbraba a instalarse en la cabecera de los pueblos y desde allí convocar a los músicos que estuvieran interesados en grabar sus ejecuciones. Esta actitud, más que explicarla por el trastorno que significaba transportar un pesado equipo electrógeno y una cortadora de discos, debemos interpretarla a partir de los condicionamientos metodológicos.

En suma: la búsqueda de los orígenes de géneros vocales y coreográficos, así como la documentación de instrumentos musicales y el análisis de la música, colmaban los intereses científicos de Carlos Vega. La música era "arrebataada", si se quiere, de las manos de sus cultores, para ser encapsulada en discos –no sólo grabados sino cortados en el campo–, y analizada en el gabinete. Resguardadas esas reliquias en los archivos, los investigadores sólo tenían que dar cuenta de sus melodías, escalas, intervalos, ritmos, métricas, como si en la suma de ellos consistiera el "hacer musical". Los razonamientos de los protagonistas estuvieron siempre infelizmente ausentes.

En busca de algunas respuestas a lo dicho hasta aquí, me permitiré interrumpir el discurso sobre Vega para incluir una breve historia, narrada en el prólogo de una interesante edición norteamericana de 1972: *Toward New Perspectives in Folklore*³⁴, que nos aproxima a una explicación de la enorme brecha existente entre el fracaso teórico del folklore latinoamericano y los continuos aportes del folklore norteamericano en ese aspecto. La publicación es resultante de las discusiones sostenidas en el 37º Congreso Internacional de Americanistas (Mar del Plata, Argentina, 1966), que pusieron en evidencia una disparidad de objetivos entre norteamericanos y latinoamericanos. Para los primeros, los latinoamericanos se mostraban como grandes teóricos, pero en un estilo anticuado. Para los segundos, sus colegas de los Estados Unidos eran pragmáticos que trabajaban sin una base teórica adecuada. En respuesta a ello se gestó el libro, y los editores consignaron una especie de declaración de principios en relación con su contenido, que podría sintetizarse libremente así:

Admiten: 1) que muchos de ellos descreen de la teoría y que quienes trabajan lo hacen sobre la base de premisas no estatuidas ni reconocidas; 2) que el tan criticado método finlandés acarreo parte de sus problemas, pues su mayor reclamo a una posición científica fue señalar que era un método y no una teoría y, además, que ese método se basaba en la premisa de que los cuentos folklóricos viajaban; 3) que muchas de sus confusiones teóricas surgieron del he-

cho de no concordar en la definición de términos básicos de la disciplina. El punto que consideran la razón más profunda para su actitud negativa hacia la teoría folklórica es, 4) que los folkloristas norteamericanos que los precedieron, como muchos de sus colegas de las ciencias sociales, habían tomado las teorías más como pronunciamientos con implicaciones emocionales y aun morales, que como bases de importantes metodologías. Habría sido, pues, la desazón ante la adscripción inicial y la posterior falta de respuestas a sus preguntas, las que los habrían llevado a negar ese pasado y a iniciar un nuevo camino.

Lo que se advierte en este prólogo es una especie de rebelión de los entonces jóvenes investigadores que aportaron los excelentes trabajos de esta publicación –de notable trayectoria posterior–, quienes manifiestan no representar una nueva "escuela"³⁵. A las cuestiones debatidas en el pasado sobre si la danza, las creencias, las artes y artesanías eran verdaderamente folklore, les pusieron fin mediante la adhesión más o menos general al concepto de Bascom de *verbal art*. No obstante, se deja sentado que no hay consenso en la publicación, ya que varios de ellos consideran al folklore en términos de comportamiento verbal. Pero se insiste en que los autores no intentan sentar de una vez y para siempre las eternas verdades del folklore, sino que delimitan el folklore en situaciones específicas que pueden ser estudiadas y controladas. Y se señala un aspecto fundamental que hoy está más vigente que nunca: ellos se interesan menos en una "teoría" que en "teorías", es decir, en puntos de vista que pueden establecer fructíferas metodologías, herramientas para resolver problemas. Y concluyen contundentemente: "*Esta colección, por lo tanto, asume que los folkloristas no pueden continuar por siempre adaptando sus teorías a sus métodos y sus métodos a cualquier cosa que parezca la salida más fácil. Este es un intento de trazar áreas de investigación en folklore y ofrecer medios para resolver problemas en esas áreas*"³⁶.

³⁵ Además de los editores, participaron, entre otros: Dan Ben-Amos, Roger D. Abrahams, Dell Hymes, Kenneth S. Goldstein, Alan Dundes, Dennis Tedlock y Heda Jason.

³⁶ Américo Paredes y Richard Bauman (eds.). *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin y Londres: University of Texas Press, 1972; pp. ix-x.

³⁴ Fueron sus editores Américo Paredes y Richard Bauman.

Leer estos propósitos veintiséis años después produce al menos admiración, tanto por la lucidez de entonces en los problemas que venía acarreado la disciplina, como por la confianza en el nuevo camino trazado y por los resultados que produjo. Se hizo evidente que había muchas cosas interesantes que indagar, y que no eran la tradición, la antigüedad, la genuinidad y la memoria anterógrada las que podían dar cuenta de una cantidad de vivencias que discurren en la tradición oral y que permiten la comprensión de las particulares visiones del mundo y de la relación comunitaria e interpersonal.

Ya en la introducción, queda claro que uno de los lineamientos generales que comparten es la reorientación del foco tradicional del folklore como "ítem" —las cosas del folklore— a una conceptualización del folklore como "evento" —el hacer del folklore—, con énfasis en la *performance* como principio organizativo que reúne en un solo marco conceptual el acto artístico, la forma expresiva y la respuesta estética, y que lo hace en términos de categorías y contextos culturales específicos localmente definidos, en contraposición con la predilección de los folkloristas del pasado en los sistemas clasificatorios o esquemas funcionales universales.

Está claro que dentro del *verbal art* al que se adscriben, no están consideradas las expresiones musicales, pues el folklore en Norteamérica está íntimamente ligado a la literatura oral, mientras que la música oralmente transmitida está en manos de la etnomusicología. No obstante, sus premisas son perfectamente aplicables a este campo y, de hecho, su producción es utilizada por los etnomusicólogos.

Retornando al tema inicial, digamos que la reificación con fines analíticos de expresiones tan vitales como canciones y danzas que tenían su razón de ser en determinados momentos o ciclos de la existencia de las personas, y que, por lo tanto, poseían significaciones determinadas que se expresaban de modos culturalmente establecidos, permitió a Vega dar muestras incontrastables de competencia musical. No hay duda de que las clasificaciones generadas por los análisis aportaron cierto tipo de conocimientos que permitieron mapear grupos de parámetros, algo muy útil a la hora de enfrentarse a los alumnos y mostrar que la música

estaba, literalmente, en sus manos. Esos conocimientos eran especialmente del tipo de los que ofrecen seguridad de que en tal o cual área predominan los ritmos binarios o ternarios; que aquí las danzas son vivaces y allá calmas; que aquí o allá hay tritonía, pentatonía o heptatonía; que la lírica se basa en coplas octosilábicas o en décimas; que habían llegado desde determinado centro de irradiación cultural, etc. Me pregunto: ¿y dónde estaba la gente, los portadores de supervivencias, al decir de Vega? Nadie explicó hasta ahora las influencias benéficas o maléficas del binario o el ternario, ni el porqué de las preferencias, ni las virtudes del tritónico o de la heptatonía, sobre los cuales seguramente los protagonistas tenían algo que decir. Y ese es el desafío de la musicología *latus sensu*. Al menos, si no estamos en condiciones de establecer esas relaciones, interpretemos las prácticas musicales en cuanto experiencias vitales, en cuanto procesos comunicativos, y en lugar de interesarnos por saber de dónde y cuándo vinieron —ya que al parecer nada es originario del lugar en que se expresa—, preguntémonos qué sienten, viven y comunican los que danzan, cantan y logran producir sonidos de los más disímiles y muchas veces rústicos instrumentos. Todo esto le faltó a Vega por la época que le tocó vivir. Y todo esto es lo que le falta a la etnomusicología en las naciones que creen que su folklore musical es un cúmulo de estructuras sonoras y coreográficas. No es un buen etnomusicólogo, aún hoy, el que no sabe en qué se diferencian musicalmente la sardana y la muñeira en España, o el gato y la chacarera en Argentina, pero al etnomusicólogo se le deben exigir otras respuestas. Por qué no preguntarle, por ejemplo, qué otra cosa, aparte de los tecnicismos musicales, aportan esas diferencias; cómo viven y piensan esas danzas sus protagonistas; qué significación tienen en sus vidas; cómo y por qué las aprendieron y las cultivan; cómo vivencian los cambios, si los hay, o defienden las permanencias; qué sentido le adjudican al estatismo, si lo hay. Basar el estudio de la etnomusicología española, argentina o la que fuere en el conocimiento del repertorio de canciones, danzas e instrumentos de las diversas regiones de un país y en las características musicales instituidas por los analistas, es hacer, en el mejor de los casos, etnomusicografía. Y si bien no reniego de la etno-

musicografía, ésta es sólo la parte descriptiva de un camino mucho más largo y difícil que es preciso recorrer para hacer etnomusicología. Quienes minimizan la tarea etnomusicológica, es porque desconocen los formidables avances que la disciplina ha hecho en las últimas décadas.

Las músicas no llegan porque sí a las manos de determinadas personas, ni a los contextos espaciales y temporales en los que tienen lugar. Hay razones para ello. Rituales ancestrales de morosa persistencia o de flexible modernidad, pueden dar cuenta de aparentes contingencias o de lo que livianamente se ha calificado de "supervivencias", que no son otras que las vivencias profundas de los pueblos que se niegan a perder su identidad en aras de la modernidad, de la urbanización o de la globalización. O de pueblos que están dispuestos a negociar lo negociable y a intransigir con lo no negociable, a mostrar una pátina de modernidad sobre ideas arraigadas o, simplemente, a seguir las costumbres de sus ancestros en la convicción de que deben persistir, siempre recreadas y muchas veces resemantizadas, pero no en aras de binarios, ternarios, intervalos, escalas, ritmos, métricas, sino por lo que son, así como son, y porque todo eso les imprime una identidad que está fuera de los nacionalismos y regionalismos manipulados políticamente, y está dentro de sus vivencias, que enraizadas o no en un pasado remoto o cercano, como tales son vitalmente sentidas.

No es fácil la tarea etnomusicológica, y por eso requiere formación musical y antropológica, una doble exigencia que da cuenta de su compromiso no sólo con la música, sino también, y principalmente, con las personas. Pero si es tal, no debe permanecer en la superficie, ni renegar de las gentes en pos de la adquisición de un *status* académico que la musicología histórica le suele negar. Desentrañar esos mundos musicales tan diversos como las respectivas geografías e historias sociales, implica tanto saber, como querer aprender, más escuchar e interpretar que hablar, desmenuzar las expresiones lingüísticas, buscar referencias indiciales a fin de descubrir otros mundos, ajenos, reales, vitales, en los que las categorizaciones de ellos deben preceder a las nuestras, porque nos proporcionarán las claves para la comunicación y la compren-

sión. Aquí no hay que analizar músicas detenidas en el papel con las herramientas del musicólogo, sino desentrañar verdades profundas, amasadas durante el devenir histórico individual y social, y recreadas en cada presente.

Para concluir, e incluso para comprender a Vega y a todos los que como él descontextualizaron (o descentralizaron) las músicas, cabría preguntarse qué hace a la música tan fácilmente descontextualizable, siguiendo 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 este punto de superioridad, es un discurso considerado descontextualizable³⁷. Y eso es lo que le sucedió a la música.

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.

Quiero suponer que si Carlos Vega viviera habría adoptado la actitud que los folkloristas norteamericanos expresaron en 1972 y que hoy se ha generalizado: utilizar en cada caso las herramientas y conceptos que los investigadores consideren más adecuados a la realidad que estudian, en lugar de encorsetar esta realidad a los postulados de una determinada escuela. Así, quizás, superemos el estatismo artificial, contrario a las leyes dinámicas de la cultura, con que se dotó a las sociedades que interesan al folklore, convirtiendo paradójicamente en ahistóricos a "los pueblos con historia". Queda mucho por reflexionar aún, sea a partir de algunas ideas apenas esbozadas, o de otras nuevas; simplemente, hagámoslo.

³⁷ Richard Bauman y Charles L. Briggs. "Poetics and performance as critical perspectives on Language and Social Life". *Annual Anthropological Review*, n° 19, 1990; pp. 59-88.