

**Sánchez, Nancy Marcela**

*El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón*

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

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

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

Cómo citar el documento:

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

## EL CARNAVALITO JUJEÑO: DEL RITUAL PAGANO AL TEATRO COLÓN

NANCY MARCELA SÁNCHEZ

---

### INFORME DE INVESTIGACIÓN

#### Resumen

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

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

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

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

#### Abstract

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

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

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

## **Objetivos**

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

## **Introducción**

Esta comunicación se vincula con la tesis doctoral que estamos elaborando<sup>1</sup> y con un proyecto de investigación para digitalizar los cuadernos de viaje y las fichas de Carlos Vega con la finalidad de crear un Fondo Documental unificado entre ambas instituciones.<sup>2</sup> Los cuadernos de viaje reposan en el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología (ACINM) y las fichas en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (IIMCV) de la UCA, respectivamente.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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