

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO**

**La Cueca Cuyana Contemporánea.
Identidades sonora y sociocultural**

Maestrando: Octavio Sánchez

Director: Dr. Juan Pablo González

Codirector: Dr. Daniel Prieto Castillo

Lugar y fecha: Mendoza, 7 de abril de 2004

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

**La Cueca Cuyana Contemporánea.
Identidades sonora y sociocultural**

Maestrando: Octavio Sánchez
Director: Dr. Juan Pablo González
Codirector: Dr. Daniel Prieto Castillo
Lugar y fecha: Mendoza, 7 de abril de 2004

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1. La cueca cuyana como objeto de estudio	5
1.2. Objetivos	14
1.3. Nuestras fuentes	15
1.4. Procedimientos y metodologías en el trabajo analítico	23
1.5. Acerca de la estructura de esta tesis	33
2. Miradas diacrónicas acerca de la Cueca Cuyana	37
2.1. Conciencia de la profundidad temporal	38
2.1.1. La pregunta por el origen y la fundación de la cueca	39
2.1.2. La refundación contemporánea y el reconocimiento de referentes	51
2.1.3. Primera vigencia: algunos prejuicios y condicionamientos	56
2.1.4. El contexto del nacionalismo y los límites del difusionismo	63
2.2. Segunda vigencia: la radio y el disco	71
2.2.1. Espacios y procesos	72
2.2.2. Los cristalizadores y la refundación mediatizada	77
2.2.3. Consolidación y orfandad	85
2.2.4. Continuidades y la pérdida de visibilidad nacional	92
2.2.5. La alternativa ultra local y las nuevas convergencias	99
2.2.6. La industria cultural, tierra prometida o paraíso perdido.....	110
3. La Cueca y la identidad sociocultural cuyana	120
3.1. Perspectivas teóricas	121
3.1.1. Identidad sonora e Identidad sociocultural	121
3.1.2. Tensiones, graduaciones y unidad genérica	130
3.2. Articuladores de identidad	141
3.2.1. Repertorio legitimador e identidad negociada	141
3.2.2. Estructuras e interacciones.....	149
3.2.3. La cueca por dentro	167
3.2.4. Sonido y aspectos performativos	205
3.3. Amenazas y estigmas	226
3.3.1. Identidad amenazada, intolerancia y destierro	226
3.3.2. Identidad estigmatizada y destierro voluntario	240
4. Síntesis y conclusiones	248
4.1. Síntesis de los principales resultados	249
4.2. Puntos de partida para futuros proyectos	272

5. Apéndices	276
1: Procesamiento de las entrevistas contextuales	277
2: Una entrevista codificada	281
3: Análisis de una cueca	291
4a: Melodía, cifrado de <i>Cueca Derivada (normal)</i>	302
4b: Melodía, cifrado de <i>Cueca Derivada (anómala)</i>	303
4c: Estructura, texto y síncopas en <i>Cueca Derivada (normal)</i>	304
5: Protocolo para la entrevista de verificación ética/émica	306
6: La otra circulación de la zamacueca	309

6. Fuentes	311
6.1. Bibliografía	312
6.2. Recopilación de cuecas grabadas fonográficamente	316
6.3. Los cultores cuyanos entrevistados	325

CD con los cuatro fragmentos empleados en las entrevistas de verificación	327
---------------------------------------------------------------------------------------	-----

1. Introducción

1.1. La cueca cuyana como objeto de estudio

La cueca cuyana ha formado parte del objeto de estudio de diversos investigadores argentinos; es decir, no existen trabajos específicos acerca de este género, sino que en todos los casos se lo ha tratado como una de las expresiones musicales integrante de un conjunto mayor de músicas; en este sentido, frecuentemente ha sido estudiado constituyendo cancioneros sudamericanos, o como parte del folklore musical argentino, o conformando la música tradicional de la región de Cuyo, o como una de las versiones regionales de un género de mayor profundidad histórica y dispersión geográfica, esto es, la zamacueca; por otro lado, la cueca ha sido tomada en distintos textos como un objeto musical, literario, coreográfico o histórico, perspectivas que atraviesan las agrupaciones anteriores. Repasaremos brevemente esos ámbitos en los que ha sido contextualizada la cueca cuyana en algunos trabajos de carácter musicológico, dejando planteadas algunas problemáticas que discutiremos en distintos parágrafos de esta tesis.

El musicólogo argentino Carlos Vega, aunque ya había estudiado los géneros folklóricos desde sus características sonoras en textos anteriores, ensayando agrupamientos de las músicas criollas —identificando en *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones*, tres conjuntos, esto es, criollo antiguo, medio y moderno (Vega, 1936 : 95)—, formaliza en su obra de 1944, *Panorama de la música popular argentina*, una clasificación de estas expresiones musicales en cancioneros.

“En primer lugar debemos desdeñar los detalles particulares de cada ‘pieza’ y referirla al conjunto característico de que forma parte. (...) Así, en su plano, una canción debe considerarse en seguida como parte del conjunto superior que forman todas las que presentan iguales características. Cuáles son esas características y de qué índole son, es el punto que vamos a examinar con calma” (Vega, 1944 : 96)

Vega explicita los criterios de su clasificación, dándole prioridad a los sistemas tonal, rítmico y de acompañamiento (Vega, 1944 : 99-100), y menor importancia a los aspectos performativos que denomina “maneras de hacer” y que colaboran al “carácter” de la música (Vega, 1944 : 100-101). Finalmente, al tomar en cuenta la vigencia de las músicas como práctica de un grupo social localizado que ejerce sus

preferencias, hace intervenir factores temporales y espaciales en la definición de esos cancioneros.

“En rigor, un cancionero es el conjunto de elementos *orgánicamente consolidados* por tiempo más o menos largo, por zona más o menos amplia. Sus manifestaciones particulares —las canciones que recogemos— deben *repetir* los caracteres que atribuimos a la unidad superior. (...) Los materiales, entonces, se agruparán por *cancioneros*, esto es, en *unidades superiores de carácter*. Esto haremos en el presente libro” (Vega, 1944 : 102-103)¹

A partir de aquí Vega continúa su tarea taxonómica introduciendo el término “especie” —dejando ver cierto biologismo en el lenguaje— para distinguir, dentro de cada cancionero, grupos de composiciones con rasgos comunes, privilegiando en esta clasificación criterios morfológicos y rítmicos.

“Estas composiciones denotan, a veces, preferencias por determinadas constelaciones o esquemas *dentro del sistema tonal* propio del cancionero, pero sin mayor constancia; en cambio, dentro del orden conceptual (que es principalmente *rítmico*), manifiestan apego a cierto número de *fórmulas de frase, fórmulas de período y fórmulas de composición*, de manera tal, que resultan claramente perceptibles varias agrupaciones menores o *especies*. Son las *pequeñas formas*; las que en Europa, por ejemplo, reciben los nombres de Minué, Giga, Vals, etc.; y en la Argentina, los de Cueca, Vidala, Estilo, etc.” (Vega, 1944 : 103-104)

De esta forma, la cueca aparece contextualizada en la obra de Carlos Vega, como una “especie” contenida en el Cancionero Occidental —que en Sudamérica “abarca toda la zona del Pacífico, con Lima por principal centro urbano de radiación (Vega, 1944 : 153)”— , conjunto de músicas en el que el musicólogo distingue, a su vez, dos unidades menores: los cancioneros Ternario colonial y Criollo occidental (Vega, 1944 : 154). Siguiendo esta lógica, las descripciones que se realizan en general acerca de estos conjuntos musicales, especialmente las del criollo occidental en “modo mayor, con terceras paralelas” (Vega, 1944 : 191 y 196-201), alcanzan a la cueca cuyana en particular, al ser ésta una de las “especies” integrantes del complejo (Vega, 1944 : 175 y 186).

La cueca, en cuanto a las estructuras de frases musicales y poéticas, fue estudiada en profundidad por Carlos Vega en “La forma de la cueca chilena” —artículo aparecido en la *Revista Musical Chilena*, 1947—. En este ensayo pone a

¹ Las citas bibliográficas respetan la tipografía original en cuanto resaltados y mayúsculas; esta aclaración es válida para todo el presente texto.

prueba las hipótesis de su texto *Fraseología*, de 1941, en ejemplos transcritos a partir de recopilaciones realizadas por el musicólogo y su “discípula y colega Isabel Aretz” (Vega, 1947 : 2)²; en la segunda parte realiza un completo análisis de la forma poética y de las estrategias de realización de los textos (Vega, 1947 : 16-44). Sus conclusiones, aunque obtenidas a partir de cuecas chilenas, son válidas para uno de los modelos de cueca cuyana de escasa vigencia en la actualidad, señalada frecuentemente como *cueca primitiva*, forma que estudiaremos, entre otras, en la sección 3.2.

Desde aspectos coreográficos, la cueca ha sido definida por Vega como danza de pareja suelta independiente apicarada, apareciendo dicha clasificación de manera completa en *Las danzas populares argentinas* (Vega, 1986 [1952]: 43-47), texto que en 1952 recopila pequeñas publicaciones que hiciera el musicólogo desde 1944 con el título *Bailes tradicionales argentinos*, dedicadas individualmente a distintas danzas; anteriormente, en *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones*, había presentado un ensayo más general de esta clasificación (Vega, 1936 : 79-86). Años más tarde, en *El origen de las danzas folklóricas* —de 1956—, se muestran varias clasificaciones desde distintos criterios en el capítulo *Las Clases de danzas*, siendo ubicada la cueca como una de las “...danzas plurales de pareja independiente, picarescas y apicaradas, vivas (...) amatorias” (Vega, 1956 : 57-61); en relación con nuestro objeto, se refiere específicamente a las que “...despliegan sobre debilitado esquema las más francas expresiones mímicas amorosas, y son las del grupo Zamacueca, o Cueca, o Zamba, o Chilena, o Marinera, o Moza Mala, o Tondero.” (Vega, 1956 : 61)

La perspectiva histórica en el estudio de la cueca, atraviesa los textos que acabamos de comentar; en este sentido, el investigador bonaerense formaliza sus primeros estudios acerca de las músicas tradicionales en el citado libro de 1936, escrito donde sintetiza una serie de monografías y artículos que habían sido publicados en revistas y periódicos porteños, especialmente en *La Prensa*, desde 1932; en dicho texto, su hipótesis en cuanto a la conformación cultural del cancionero criollo, en el que obviamente se incluye el género musical que estamos estudiando, deja ver fuertes marcas de las perspectivas difusionistas, que Vega

² En otro artículo publicado doce años más tarde por la misma revista, titulado “Música folklórica de Chile”, Vega continúa su tarea analítica de frases de cuecas, empleando también como marco los modelos de su *Fraseología* (Vega, 1959).

empleará como marco teórico en toda su obra posterior; en la sección 2.1. de esta tesis discutiremos algunos de estos conceptos y construcciones. En el texto de 1956, estudia los procesos de conformación de los géneros musicales a lo largo del tiempo, pero sólo tomando en cuenta los aspectos coreográficos de aquellas músicas que son bailables; aunque se refiera en general a las danzas sudamericanas, la zamacueca es empleada por Vega como ejemplo en diversos párrafos del texto (Vega, 1956 : 46, 57-61, 159, 169, 177-178 y 180) también poniendo en juego los conceptos del difusionismo, explicados específicamente en los capítulos “Nociones” (Vega, 1956 : 13-46) y “Conclusiones” (Vega, 1956 : 185-190).

En 1952 Isabel Aretz, la citada investigadora discípula de Carlos Vega, publica *El folklore musical argentino*, texto que en algunos aspectos no ofrece novedades significativas en relación con la obra del musicólogo y sus estudios pertinentes a la cueca; esta continuidad es clara, por ejemplo, en la clasificación de este género como danza, en la descripción de la coreografía, en las observaciones acerca de la conformación cultural e histórica de las músicas tradicionales y en los estudios referidos a los sistemas tonal, rítmico, morfológico y poético. Por otro lado, mantiene la clasificación que discrimina entre “especies líricas” y “especies coreográficas”, criterio que inclusive emplea para organizar la segunda parte del texto³. Sí es interesante destacar que Aretz afina, en cierto sentido, el criterio de agrupamiento de las “especies” al “dejar constancia del área que ocupa dentro y aún fuera de nuestro país”, quedando la cueca cuyana contextualizada de una manera más acotada; en principio, identifica tres “núcleos musicales usufructuados por mestizos y criollos”: indígena de raíz incásica, criollo y europeo; integrando esa música criolla identifica también tres conjuntos; en uno de estos incluirá la cueca cuyana.

“El núcleo criollo propiamente dicho, comprende tres grupos musicales bien definidos que podemos ubicar geográficamente así: El primero, al que llamamos *Norteño*, en el norte aunque se extiende hasta las provincias centrales y andinas superiores; el segundo, en Cuyo, parte del Centro y Litoral, que llamamos *Cuyano*; y el tercero, en amplia zona del Litoral, Pampa y Córdoba, que llamamos *Mediterráneo*.” (Aretz, 1952 : 29)

Es importante destacar también en la obra de la musicóloga que —aun reconociendo aspectos comunes— se esfuerza en diferenciar zamacueca, zamba,

³ Junto a danzas y canciones, incluye en unas breves páginas un tercer grupo: las tocatas (Aretz, 1952 : 263-267).

cueca, chilena y marinera, desde distintos ámbitos —performativo de la danza, morfológico, instrumentación, estructural de acompañamiento, tempo y carácter— (Aretz, 1952 : 183-191), marcando con esto una severa distancia de los intentos de Carlos Vega en interpretar todas esas músicas como una sola, como veremos a continuación.

En este sentido, y pensada la cueca especialmente como objeto histórico y cultural, el texto del musicólogo bonaerense que más nos interesa, en cuanto a que se realiza en éste una contextualización muy cercana de la cueca, es un libro publicado en 1953: *La Zamacueca (Cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua*.⁴, donde estudia indirectamente el género cuyano al concebirlo idéntico a la zamacueca, pero con otra denominación.

“Las variantes del rótulo principal importan poco; el buen sentido supera, no ya las inmediatas variantes ortográfica, sino hasta las más extrañas formas deturpadas: Zamacueca, Samacueca, Sama-cueca, Sama Quequa, Samacuacua, Sama quaker, Zamacúca, Zambacueca, Zamba Cueca, Samba Cueca, Zamba-clueca, Zamba-queka, Samcecueca, Sambanica, etc. Algunas son lectura errada de manuscritos borrosos, pero así se nos presentan en los documentos.” (Vega, 1953 : 12-13)

Carlos Vega estructura su trabajo mediante una importante revisión de casi un centenar de documentos en los que se nombra esta danza —con cualquiera de los rótulos citados— en Argentina, Chile y Perú, entre los que incluye cartas y relatos de viajeros —ingleses, franceses, españoles y estadounidenses—, textos de carácter histórico de autores sudamericanos, y artículos, comentarios y publicidades aparecidas en periódicos de la época, referidos a espectáculos musicales; la exposición está organizada por países y en orden cronológico inverso, esto es, partiendo de los documentos referidos a los años de articulación entre los siglos XIX y XX, y retrotrayendo su narración hasta la década de 1820. Vega declara la identidad de todos aquellos nombres, que para él representan el mismo género musical, estrategia que le permite reconstruir una historia a partir de esas documentaciones.

⁴ En la edición facsimilar de *Las danzas populares argentinas* (1952) realizada en 1986 por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, aparece dicho texto, *La zamacueca...* (1953) integrando la recopilación.

“En conclusión: todos los rótulos de todos los lugares en todos los tiempos, dentro de los ciento veinticinco años pasados⁵, denominan una sola y única *coreografía* básica —la del asedio amoroso a base de vueltas y medias vueltas con juego de pañuelos—, una *música* rítmicamente característica, y un *texto* de particulares estructuras. Y esto, por sobre las variantes coreográficas, los distintos estilos melódicos y las diferencias de forma poética. (...) *Nosotros, para designar aquí el baile que nos ocupa usaremos el nombre que llevó por todas partes durante su gran expansión inicial: Zamacueca.*” (Vega, 1953 : 13-14)

Las referencias a las provincias de Cuyo en este texto son escasas pero muy significativas. Por un lado, encontramos la mención más antigua de la cueca circulando en la región cuyana, a mediados del siglo XIX.

“El marino y naturalista americano Isaac G. Strain (...) [en 1849] había visto la zamacueca en Chile y la encontró de nuevo ‘al otro lado de la cordillera’, es decir en Mendoza y en San Luis. No cree que sea una danza indecente, como se afirma. Entre las bajas clases está lejos de ser modesta, pero ejecutada en círculos de gente culta es muy agradable y expresiva. En San Luis asistió a una reunión y nos dejó el repertorio coreográfico del momento: ‘La música era una guitarra frecuentemente acompañada por la voz, y las danzas consistían en minués [. . .] contradanzas, vales y ocasionalmente la Sama Cueca nacional y el Gato’.” (Vega, 1953 : 26)

Por otro lado, Vega ofrece una contextualización de la sociedad y cultura cuyanas, recordando que estas provincias tenían un contacto muy estrecho con Lima y Santiago, capitales de las que habían dependido, incluso administrativamente, hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, relación que continuó más allá de las nuevas demarcaciones coloniales.

“Santiago, influida por Lima, influía sobre Mendoza; y Mendoza irradiaba fuertemente hacia San Juan, La Rioja, San Luis, y poco más lejos en todas direcciones aunque con menos pujanza. Mendoza era el ‘puerto’ argentino del Pacífico.” (Vega, 1953 : 28)

Sin embargo, todas las interpretaciones y observaciones que efectúa Vega acerca de sus fuentes, las refiere a “las clases cultas de Mendoza”, a “la alta sociedad mendocina” o “al ambiente de las altas clases”; el marco teórico del difusionismo le impidió ver la posible circulación de bienes culturales entre miembros de clases subalternas de Chile y las provincias de Cuyo, que por esas décadas mantenían una

⁵ Vega escribe desde mediados del siglo XX —el libro está editado en 1953— y el documento más antiguo por él citado ubica la zamacueca llegando desde Lima a Santiago de Chile entre 1824 y 1825 (Vega, 1953 : 70-71)

estrecha comunicación a pesar del importante obstáculo geográfico de la cordillera —específicamente arrieros, troperos y las tropas desplazadas por la guerra de la Independencia, pero en general, toda una amplia franja de la sociedad conformada también por pequeños comerciantes, agricultores e inclusive esclavos y libertos—.

“Sobre la base de documentos que el estudioso leerá más adelante, debo anticipar aquí mi convicción de que la Zamacueca entró a la Argentina primero y principalmente por Mendoza. La alta sociedad mendocina y la chilena residente, la acogieron y la adoptaron entre 1825 y 1830.” (Vega, 1953 : 28)

Para la mirada difusionista, la cueca fue una práctica de las clases populares cuyanas porque, luego de “difundirse” desde los salones de Lima a los salones de Santiago y desde allí a los salones de Mendoza, en algún momento “descendió” a los espacios de circulación de “los inferiores”; el dogma que sustenta estas conclusiones es terminante: “Es decisivo aquí reconocer y admitir como un simple fenómeno de hecho, que *el inferior imita al superior*.” (Vega, 1956 : 28). Como ya anticipamos, en la sección 2.1. retomaremos algunos de estos textos desde un punto de vista crítico. En este sentido, una perspectiva distinta, la ofrece el músico y recopilador mendocino Alberto Rodríguez, quien a pesar de ser discípulo de Carlos Vega considera en su *Cancionero Cuyano* de 1938 una dirección social distinta en la vigencia de la cueca, señalando, como veremos, primero una práctica en bodegones populares, pasando luego a “las chinganas selectas y de allí a los propios salones de la aristocracia” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115). De todas formas, se percibe un esfuerzo en legitimar la práctica de cuecas y tonadas, poniendo en evidencia la circulación de estas músicas en los espacios de la clase hegemónica —como puede leerse especialmente en el párrafo titulado “Nombres que dieron prestigio a la canción nativa de Mendoza”—, aunque adoptando un discurso homogeneizador, funcional a las estrategias de construcción de la identidad nacional, enfatizando la propiedad compartida de esos bienes simbólicos.

“...en Mendoza, cultores de nuestra canción nativa, que han llegado a popularizarse, los ha habido en todas las clases sociales. La tradición popular es democrática, se hermana en el sentimiento, afianzando la confraternidad emocional ese mundo de confidencias que legan al alma del pueblo, adentrándose desde el humilde rancho hasta la aristocrática mansión señorial (...) Damas de las más distinguidas familias de Mendoza y mujeres del pueblo, cantaron con el arpa o la guitarra, reflejando a través de alegres cuecas y gatos o sentidas tonadas lugareñas, toda la dulzura y riqueza rítmica que atesora nuestra raza en el sentimiento nativo.” (Rodríguez, 1989 [1938] : 53)

Por otro lado, Rodríguez realiza una sencilla descripción de la coreografía empleando como modelo la cueca *Si porque te quiero quieres* —señalándola como “de métrica primitiva” (Rodríguez, 1989 [1938] : 115-117)— pero no analiza otros aspectos; esta tarea la efectúa el mismo maestro Carlos Vega quien prologa el *Cancionero Cuyano* realizando un “Breve estudio preliminar” (Vega, 1989 [1938] : 15-21), con frecuentes comentarios específicos acerca de la cueca cuyana, algunos de los cuales citaremos o comentaremos en distintos párrafos del presente texto.

Las músicas que ofrece Alberto Rodríguez son recopilaciones tomadas de cantores populares; las cuatro cuecas presentadas en la edición original del cancionero fueron aprendidas por esos cultores entre 1890 y 1920 aproximadamente, enseñadas por otros músicos —“viejos cantores de la provincia”— o en el seno familiar —“de labios de su señora madre”—; el dato más antiguo lo proporciona don Ulderico Ibáñez acerca de la citada cueca de estructura “primitiva”, quien “aseguró haberla oído en el año 1875”; fechas similares, en cuanto a recopilaciones y periodos de aprendizaje de los cultores que aportan la información, son manejadas en el *Cancionero Popular Cuyano*, de Juan Draghi Lucero, editado también en 1938. A pesar de los cambios implicados por la mediación de la tradición oral y de la transcripción musical —que comentaremos críticamente en el párrafo 2.1.2.—, estos textos nos hablan de la vigencia de la cueca en Cuyo desde mediados del siglo XIX, aunque no sepamos cómo sonaban esas músicas.

En los estudios que brevemente hemos revisado en las páginas precedentes —especialmente en los realizados acerca de la cueca y de sus procesos de conformación y continuidad como un objeto cultural— identificamos dos periodos que han sido privilegiados por los autores citados; por un lado, un difuso proceso que Carlos Vega retrotrae a siglos y a espacios distantes, empleando un discurso construido sobre teorías evolucionistas y difusionistas, que se condensa en un *momento fundacional de la cueca* localizado en los primeros años de la década de 1820; y por otro lado, una época, más clara y cercana, que podemos pensar como la *primera vigencia de la cueca*, desde 1825 en adelante; la narración de Carlos Vega se detiene cuando entramos al siglo XX; sin embargo, estas primeras décadas son alcanzadas por Alberto Rodríguez, quien escribe desde los años 30 acerca de su pasado reciente.

Desde aspectos estructurales, especialmente sonoros, estos autores nos hablan de una cueca del *presente* —obviamente del presente en que realizaron sus recopilaciones y fueron escritos esos textos— al haber basado sus estudios en importantes trabajos de campo; sin embargo, se evidencia con frecuencia una vocación de *pasado*. Esto es, a partir de lo que escucharon —transcribieron, analizaron, clasificaron, entre otros procesos—, infirieron y construyeron una práctica musical localizada casi un siglo antes. Las recopilaciones, cuando están atravesadas por conceptos como el esencialismo o el primitivismo (Burke, 1996 [1978] : 45-47), dando cuenta del *hoy*, frecuentemente intentan o imaginan estar informando acerca del *ayer*.

Además, ese presente que registran los trabajos de Vega, Aretz y Rodríguez igualmente es parcial; tal vez condicionados también por marcos ideológicos —entre los que podemos mencionar el nacionalismo y el tradicionalismo, entre otros— la mayoría de estos estudios centraron su atención también en lo *espacialmente lejano*, es decir, en músicas del interior del país, que para los ojos porteños intelectuales de las primeras décadas del siglo XX fueron confundidas e identificadas con lo *temporalmente distante*; esto es, se asimilaba que estudiar las músicas en recónditos lugares de las provincias, en pequeños poblados o en zonas rurales, era, a su vez, sumergirse en el pasado de esas expresiones sonoras. Como veremos, esta perspectiva estaba en sintonía con los intentos de construcción de una identidad argentina basada en esas “esencias” que todavía estarían “vivas” en esos remotos lugares y que era necesario “rescatar”; complementando estas intenciones con el marco difusionista, que veía que si esas músicas y danzas estaban vivas en las clases subalternas de hoy era indicio de que fueron patrimonio de la clase hegemónica de ayer, la tarea de rescate se tornaba un deber, porque era sumergirse, entonces, en el pasado de *todos*. Con estas prioridades, la música popular que en ese mismo momento los provincianos llegados a Buenos Aires estaban tocando en las radios porteñas y grabando en discos en los estudios instalados en esa capital —aunque tuviera fuertes continuidades en relación con esas músicas tradicionales del interior del país— no fue considerada de interés por estos investigadores.

La cueca cuyana contemporánea, sin abandonar ámbitos y hábitos tradicionales, comenzó a circular por otros carriles y con otras modalidades —atravesada por los nuevos procesos y espacios relacionados con la mediación de la

tecnología, y desde los parámetros de la industria cultural, como estudiaremos en la sección 2.2.—, desde un tiempo que hemos denominado el *momento de la refundación contemporánea o mediatizada* —que hemos señalado alrededor de 1930—, y que se extiende hasta nuestros días configurando una etapa que hemos llamado el *periodo de la segunda vigencia*. Esta cueca que comparte espacios de circulación y prácticas de producción y recepción, tanto tradicionales como mediatizados, es la que hemos tomado como objeto de estudio en el presente trabajo.

1.2. Objetivos

Nos parece oportuno aclarar que además de profundizar en los *textos y autores* revisados en la sección anterior, que como vimos construyeron su objeto desde otras prioridades, hemos trabajado realizando entrevistas a *cultores de música cuyana* y analizando un importante corpus de *composiciones grabadas fonográficamente*, pertenecientes al género musical conocido como cueca cuyana. A partir del estudio crítico por separado de estos ámbitos distintos, pero frecuentemente desde la puesta en diálogo de los mismos, surgieron algunas preguntas que orientaron nuestro trabajo, y que formalizamos a continuación a modo de objetivos.

- Indagar acerca del contexto cultural y la construcción social de significados en relación con la cueca cuyana contemporánea y su posición como género musical que comparte espacios y prácticas tanto tradicionales como mediatizadas.
- Revelar los intereses, necesidades, intenciones, propósitos y objetivos, de los cultores de este género musical, intentando comprender sus percepciones acerca de los factores que posibilitan o impiden la circulación, y de los mecanismos y ámbitos de legitimación.
- Desentrañar la red de construcciones ideológicas existente entorno de la cueca cuyana, tanto las implicadas en los estudios musicológicos ya realizados, como las que sustentan sentidos relacionados con la identidad sociocultural de sus cultores.
- Estudiar los distintos elementos que colaboran a definir la identidad sonora de la cueca cuyana contemporánea, considerando aspectos estructurales, performativos y aquellos relacionados con las significaciones asociadas.

- Aproximarnos a la reconstrucción de una historia de estas músicas y sus cultores, desde principios del siglo XX hasta nuestros días, que tome en cuenta las determinaciones ideológicas, económicas y estéticas, de los procesos de producción, circulación y recepción, considerando las relativas posiciones existentes entre sus protagonistas, la industria cultural, el centralismo administrativo y los espacios de legitimación.

1.3. Nuestras fuentes

En nuestra tarea de estudiar la cueca cuyana se nos presentó un primer problema, derivado del doble carácter —al que ya hemos hecho referencia en las secciones anteriores—, que posee este género: música que convive entre lo tradicional y lo mediatizado. Dada la fuerte presencia en la musicología de las clasificaciones que discriminan entre las categorías *folklórico* y *popular*, al plantearnos la pregunta acerca de qué músicas analizar, tuvimos que evaluar previamente si para nuestro objeto funcionarían esos criterios.

En este sentido, revisamos algunas de las experiencias de las que hemos participado, o que nos han narrado nuestros entrevistados; señalamos a continuación unas pocas. Hemos presenciado la interpretación de cuecas cuyanas tanto en festivales para veinte mil espectadores —el conjunto Cacace-Aliaga, actuando en *Rivadavia Canta al País*, febrero de 2002—, como en una doma con no más de cuarenta personas rodeando a los cantores —Las Voces del Tunuyán, en la *Doma del Centro Tradicionalista Rodeo Chacón*, Las Catitas, junio de 2003—; son estas las cuecas que los sanjuaninos Hermanos de La Torre fueron a grabar al estudio Zanessi en Mendoza, y que los puntanos de Las Voces del Chorrillero iban a cantar al festival *Encuentro de los Cuyanos* que se realizaba en San Juan; desde aspectos estructurales, y algunos performativos, es la misma cueca que el mismo intérprete, José Molina “El viñatero cantor”, canta en una rueda de cinco amigos en su casa de Junín entre los viñedos, que frente a tres mil turistas en plena ciudad de Mendoza en la Casa de Gobierno — en el festival *Vendimia Federal*, febrero de 2003—; además, hemos escuchado a distintos conjuntos en muy diversas situaciones que determinan modalidades performativas extremadamente diferentes, pero interpretando la misma composición —la cueca *Póngale por las hileras*, interpretada por un trío cuyano no

profesional en un rancho de la Asunción, localidad rural de Lavalle, a las 2 de la mañana, agosto de 2003; y esa misma cueca ejecutada por el dúo Los Navarro, en la peatonal de la ciudad de Mendoza, frente a un café de corte europeo, un sábado al mediodía, enero de 2004—.

Al considerar todas esas experiencias, percibimos que la música cuyana circula por una compleja red social que atraviesa distintos pares de categorías habitualmente consideradas como opuestas, pero que en este caso se nos mostraban complementarias, aunque manteniendo una cierta tensión interna: lo folklórico y lo popular, lo tradicional y lo mediatizado, lo rural y lo urbano, lo íntimo y lo masivo; todo esto es el ámbito de la cueca. Es decir que, aunque existen diversas maneras de componer e interpretar este género musical —y seguramente han existido otras más que actualmente no están vigentes—, todas son aceptadas por estos cultores como cueca cuyana —aun generando conflictos entre ellos, como estudiaremos en el capítulo 3, frecuentemente entre los más tradicionalistas y aquellos con intenciones innovadoras—. La difusión en toda la región de determinados formatos durante más de setenta años de vigencia de la radiofonía y la industria discográfica y, más recientemente, de la televisión, ha colaborado a la estandarización genérica de un producto bastante homogéneo, que se encuentra registrado en cientos de grabaciones, y que es parte de las prácticas de producción y recepción de la compleja red de circulación de la que hemos intentado dar cuenta, desde contextos muy tradicionales hasta prácticas insertas en la industria cultural; ésta es la cueca que adoptamos como objeto de nuestra tarea analítica, la que hemos denominado cueca cuyana contemporánea. En consecuencia, decidimos que la fuente primaria de la base de datos que estábamos construyendo en función del análisis musical fueran grabaciones fonográficas.

En este sentido, hemos prestado especial atención a las cuecas que fueron nombradas espontáneamente por nuestros entrevistados —treinta y un cultores entrevistados, en cuarenta encuentros realizados—, considerando no sólo lo cuantitativo —digamos, las cuecas más nombradas—, sino también lo cualitativo —las obras y los artistas que fueron citados otorgándoles alguna cualidad o protagonismo especial—. En consecuencia, en nuestro corpus no hemos pretendido discriminar entre las categorías *folklórico*, *popular*, o *de proyección*, que son producto de clasificaciones que parten de supuestos que no hemos adoptado —como,

ver la música organizada en estratos, arriba el mundo “culto” y abajo lo “primitivo”—, aunque con frecuencia hagamos referencia a esas categorías, dialogando críticamente con ellas. Por el contrario, es importante poner de manifiesto que desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman hemos interpretado estos géneros y categorías como sistemas inmersos en una configuración semiótica que incluye textos, códigos y texto-códigos —y, en consecuencia, músicos y oyentes, es decir, cultores de estas músicas, seres humanos—, donde se manifiestan las tensiones entre el núcleo conservador de máxima rigidez, la periferia con menor grado de cristalización y la frontera, donde músicas, músicos y oyentes inclusive dialogan con producciones de otros lenguajes musicales, tal como veremos en el párrafo 3.1.2. En este sentido, preferentemente emplearemos la categoría *popular* —señalando, cuando nos parezca conveniente, su posición dentro de la configuración semiótica comentada—, aunque debido a lo estandarizado del término *folklore* —no sólo como rótulo comercial sino también categoría *émica*, esto es, como un concepto vigente entre los propios cultores para referirse a las manifestaciones musicales y coreográficas mediatizadas con fuertes bases en músicas tradicionales—, ocasionalmente utilizaremos también esa expresión.

Por otro lado —además del profuso material grabado durante más de medio siglo y que comenzamos a recopilar—, mientras fuimos progresando en nuestro estudio entramos en contacto con la música escrita: cancioneros cuyanos, partituras y estudios musicológicos con transcripciones de cuecas o de fragmentos musicales. En consecuencia, nos pareció importante profundizar en el concepto *música*, ya que al contar con diversas fuentes musicales teníamos la impresión de estar trabajando con categorías de distinta naturaleza:

- Piezas grabadas editadas comercialmente, originales o copiadas.
- Piezas grabadas pertenecientes al archivo de un estudio de grabación.
- Transcripciones de fragmentos de esas grabaciones, realizadas por nosotros, a propósito de este estudio.
- Transcripciones de obras o fragmentos, realizadas por recopiladores, investigadores y docentes de música.
- Partituras editadas comercialmente.

El marco conceptual que en principio tomamos para categorizar este ecléctico material es el empleado por Philip Tagg en su conocido artículo “Analysing popular music: theory, method and practice”, publicado en 1982 en la revista *Popular Music*; aunque nosotros sólo hemos aplicado una porción de la metodología del musicólogo británico, creemos que los fundamentos teóricos que él propone para determinar su objeto analítico son igualmente pertinentes para nuestros objetivos, aunque los resultados de ambos recortes sean distintos al tomar en cuenta materiales musicales diferentes. Tagg identifica distintas acepciones del concepto *música* al señalar —como un necesario paso previo a los procedimientos analíticos que él desarrolla para el estudio de la música popular—, diversos canales en la comunicación musical.

“La elección final, que debe ser hecha antes de que el análisis propiamente dicho comience, es decidir cuál estadio (o cuáles estadios) estudiar en el proceso de comunicación musical. Las razones para descartar la música como notación (*música* γ) ya han sido presentadas. La música como percibida por los oyentes (*música* ϕ) y como concebida por el compositor y/o el músico antes de ser ejecutada (*música* ν) son ambas altamente relevantes en el estudio de la música popular, ya que sus mutuas relaciones, o las relaciones con el objeto sonoro (*música* υ) y las referidas al campo de estudio sociocultural en su totalidad, son todas partes vitales de la perspectiva dentro de la que toda conclusión, desde el análisis de otros estados en el proceso de la comunicación musical, debe ser ubicada. (...) De esta forma, recién después de elegir el objeto sonoro (*música* υ) como nuestro punto de partida, podemos discutir el método analítico real.” (Tagg, 1982 : 47)

En síntesis, estos son los ámbitos o canales en los que se desarrolla el proceso de comunicación musical, distinguidos por Philip Tagg:

<i>música</i> ν	= música como concepción (por el compositor/intérprete, previo a la ejecución)
<i>música</i> γ	= música como notación (en el papel, distintas codificaciones)
<i>música</i> υ	= música como objeto sonoro (grabada o <i>en vivo</i> ; la ejecución en sí misma)
<i>música</i> ϕ	= música como percepción (por los oyentes, en la ejecución y la memoria)

—Figura 1.01—

El musicólogo británico establece su recorte priorizando la música como objeto sonoro (*música* υ) por sobre las demás significaciones, otorgándoles un alto valor a los aspectos poéticos y estéticos, y desestimando la música como notación (*música* γ) con vistas al análisis. En esto tomamos distancia del modelo propuesto por Tagg,

ya que nosotros no hemos desestimado la música escrita, sino que le hemos adjudicado una jerarquía diferente frente a la otorgada a las grabaciones.

Por este motivo, vimos la necesidad de también categorizar de alguna manera la música escrita con la que contábamos, y juzgamos significativo ampliar la distinción hecha por Tagg, ya que existe música como notación (*música γ*) de diversa naturaleza en función de distintas finalidades, y nos pareció importante tener la precaución de explicitar esta diversidad. Discriminamos al menos cuatro propósitos para los que suele recurrirse a la notación musical: artísticos, de consumo, legales y científicos.

- composición y ejecución profesional (la partitura y las partes hechas por el compositor para su ejecución respetando lo escrito, la situación más habitual en músicas académicas; o codificaciones mixtas, tipo cifrado armónico, tema y arreglos, muy común en algunas músicas populares)
- ejecución hogareña (*sheet music*, partitura reducida, generalmente melodía y armonía cifrada, o reducción al piano, para una sencilla interpretación; vigente todavía, pero muy común en años anteriores a la explosión de la industria discográfica y durante la primer mitad del siglo XX)
- registro en derechos de autor (en músicas populares también línea melódica elemental más armonización o cifrado)
- transcripción para ejemplificación y/o análisis (como en musicología y etnomusicología; o recopilaciones, frecuentemente presentadas armonizadas en piano)

De todas estas categorías, la música escrita que consideramos como válida, con fines analíticos, fue escasa, y, salvo nuestras propias transcripciones, siempre jerarquizada como fuente secundaria. Desconfiamos de la precisión y de la rigurosidad de la música popular impresa ya que se da el caso, y con mucha frecuencia, que intervengan tres factores en distintas combinaciones.

- a) que el compositor o el intérprete de una obra popular no manejen la lecto-escritura musical.
- b) que los transcriptores sean expertos en la notación occidental pero sin contacto alguno con la ejecución de los lenguajes particulares de los géneros en cuestión —en términos de semiótica, que no conozcan el texto-

código—, y que interpreten algunos rasgos como inclusiones performativas ocasionales o como anomalías.

- c) que los transcritores conozcan al detalle el texto-código y decidan no ser rigurosos en la notación, contando con que el intérprete, supuesto conocedor del lenguaje del género, completará en la ejecución los detalles omitidos.⁶

Además, con respecto a las transcripciones con fines analíticos, por un lado, contábamos con las que nosotros mismos estábamos realizando —por ejemplo, un fragmento de una cueca a partir de una grabación—, a la que denominamos, siguiendo la lógica de Tagg, *música y propia*; por otro lado se nos presentaban las escritas por otros investigadores, musicólogos o recopiladores reconocidos —cuando tomamos un fragmento transcrito por Vega, por ejemplo—, a la que obviamente identificamos como *música y ajena*.

Finalmente, nos ha parecido adecuado poner en evidencia que al realizar una transcripción, estábamos en cierta forma homologando elementos de distinta naturaleza, ya que esta *música y propia* comenzaba a existir sólo a partir de *música u de grabaciones*, correspondencia que nos hemos permitido solamente con fines analíticos y siendo conscientes de que la notación musical refleja solamente una pequeña parte del fenómeno sonoro.

Sintetizando; en función del análisis musical, cuyos resultado mostraremos en la sección 3.2., las fuentes a las que tuvimos acceso fueron categorizadas de la siguiente manera.

Fuentes primarias	Fuentes secundarias	Fuentes terciarias
Cuecas grabadas editadas Cuecas grabadas de archivo (<i>música u de grabaciones</i>)	Transcripciones de obras o fragmentos, realizadas por recopiladores e investigadores (<i>música y ajena</i>)	Partituras editadas comercialmente (<i>música y ajena</i>)
Transcripciones a partir de fragmentos de esas grabaciones, realizadas por nosotros (<i>música y propia</i>)		

—Figura 1.02—

⁶ Este factor es frecuente en las transcripciones de jazz, donde se anota la rítmica de las melodías utilizando subdivisiones binarias como 4/4 cuando en realidad el tema se desarrolla sobre un 12/8. Con frecuencia suele indicarse SWING para la interpretación ternaria y LATIN para la binaria.

En general, toda *música y ajena*, fue empleada como material de contraste o comparación de los resultados obtenidos a partir de las fuentes primarias, evaluando en cada caso su procedencia, y evidenciando diferencias o similitudes entre ellas.

En cuanto al material sonoro, la base de datos conformada por *música u de grabaciones* fue construida mediante la selección de más de ciento cincuenta cuecas grabadas en distintos formatos y de diversa procedencia, heterogeneidad que se origina en la complejidad de la red de circulación, como comentamos anteriormente. Nos basamos en un primer lugar en los cassettes y CDs que poseemos gracias a nuestra actividad profesional, de artista y docente; varias obras fueron compradas en locales de discos de Mendoza y San Luis; otras, copiadas a partir de grabaciones proporcionadas por colegas. Finalmente, recopilamos algunas de las cuecas grabadas y archivadas en el Estudio Zanessi Fonogramas de la ciudad de Mendoza; tuvimos acceso a un importante archivo de los masters —las cintas maestras que se utilizan para hacer las reproducciones— de las grabaciones allí realizadas⁷.

Nuestra intención fue conformar un corpus de grabaciones lo suficientemente amplio como para considerarlo representativo de distintas épocas, lugares, compositores, intérpretes, formatos de interpretación, distancia en relación con el núcleo tradicionalista, contextos de producción sonora y modalidades de producción mediatizada, tarea en la que otorgamos especial importancia a las preferencias que los cultores manifestaban en las entrevistas realizadas; en este sentido, hemos incluido grabaciones de cuecas de los distintos periodos identificados —cristalización, consolidación, continuación, y producciones ultra locales, conceptos que precisaremos en la sección 2.2.—, de compositores e intérpretes de las tres provincias, de solistas, dúos y conjuntos, innovadores y conservadores, de artistas cuyanos y otros considerados por los cultores como no-cuyanos, de producciones discográficas independientes o editadas por sellos reconocidos, grabadas con una finalidad comercial, de demo o de recopilación, de cultores profesionales y no

⁷ Como estudiaremos en la sección 2.2, los estudios Zanessi han sido un referente en la música cuyana y allí se encuentran grabaciones de los últimos 30 años de la historia musical de Mendoza, San Luis y San Juan. La manera de archivar utilizada por el estudio, no incluye el señalamiento de género de cada canción, por lo que tuvimos que ir escuchando tema a tema para identificar los géneros buscados. No realizamos una revisión exhaustiva del archivo del citado estudio de grabación, que sería quizás objeto de un trabajo de tesis en sí mismo, sino simplemente buscamos acceder a grabaciones de músicos cuyanos que ya no circulan en el circuito comercial.

profesionales. Adjuntamos en la sección 6.2. la planilla con las cuecas recopiladas y algunos de los datos más significativos.

En cuanto a las entrevistas realizadas, concretamos una importante serie de encuentros con personas vinculadas a la música popular cuyana, llevando a cabo finalmente treinta y nueve entrevistas formales —además de varias informales, como visitas cortas, conversaciones detrás del escenario o comunicaciones telefónicas— con treinta entrevistados distintos, material que ha pasado a formar parte de las fuentes primarias de este trabajo; un 50% de las mismas fueron realizadas exclusivamente desde una perspectiva cualitativa, a partir de la propuesta de conversar libremente acerca de la *cueca cuyana* y la *música cuyana* en general, sin cuestionarios previos, haciendo grabaciones de audio de las conversaciones; éstas fueron transcritas en su totalidad y han sido convenientemente procesadas a través de codificaciones y categorizaciones construidas ad hoc —estas categorías pueden observarse en el Apéndice 1—; las demás entrevistas, además de incluir el procedimiento anterior, fueron realizadas a partir de una experiencia de audición en donde ponemos en juego algunos aspectos de las metodologías del etnomusicólogo Simha Arom y del musicólogo Philip Tagg; comentaremos brevemente estos procedimientos en la siguiente sección de este capítulo de introducción.

Todos los entrevistados han sido considerados por nosotros como cultores de música popular cuyana, en alguno de los dos sentidos siguientes; en su gran mayoría son productores —intérpretes, compositores, cantantes, guitarristas y bailarines—; y otros en cambio son oyentes expertos no músicos —conocedores, admiradores, parientes directos de músicos, productores de programas radiales especializados, y dueños y técnicos de estudios de grabación—; como veremos especialmente en el párrafo 2.2.5., estas categorías de cultores aparecen frecuentemente con límites difusos, y hasta suelen imbricarse. Además, al ser este género musical una danza, muchos se reconocen como bailarines de cueca, aunque no lo sean profesionalmente. En la sección 6.3. incluimos una tabla con los nombres de los cultores entrevistados y las fechas de los encuentros. En el Apéndice 2 presentamos una de estas entrevistas procesadas mediante la inserción de las codificaciones del Apéndice 1.

1.4. Procedimientos y metodologías en el trabajo analítico

Parte de los procedimientos que hemos realizado con el objeto de describir la cueca cuyana se fundamentan en el marco teórico y metodológico del investigador franco israelí Simha Arom; otros, en las metodologías del británico Philip Tagg.

La teoría de Arom, y su metodología, fueron desarrollados para estudios etnomusicológicos llevados a cabo con músicos y músicas tradicionales africanas, es decir no vinculadas a culturas europeas. A pesar de que la cueca está inscrita en una cultura mestiza occidental, y que está ampliamente inserta en el mundo mediatizado, condición que la aleja de los estudios habituales de la etnomusicología, nos pareció igualmente pertinente el marco de Arom ya que, nos enfrentábamos, básicamente, a un problema similar al del etnomusicólogo: querer describir una música que posee una codificación, una teoría musical, aunque frecuentemente implícita; y, al no compartir la misma terminología, el mismo vocabulario y quizás, hasta los mismos principios teóricos, necesitábamos encontrar una estrategia que nos permitiera poner en diálogo esa teoría con la occidental, que, aunque cuestionemos algunos de sus supuestos, es la que en definitiva utilizamos en los procedimientos analíticos y en la verbalización de sus resultados.

Nos pareció muy interesante y valioso en el modelo de Arom, su propuesta de someter las conclusiones analíticas a una instancia de validación por parte de los cultores de las expresiones musicales estudiadas, buscando una confirmación desde lo *émico*, acerca del trabajo de descripción realizado desde una perspectiva *ética*; básicamente, esta idea de la verificación es lo que tomamos de Simha Arom.

Por otro lado, y marcando una notable diferencia con las modalidades analíticas que enfatizan el carácter singular u original de la obra musical, esta perspectiva se nos mostró efectiva para el estudio de un género musical, y convergente con nuestro planteo de *identidad sonora* —que veremos en el párrafo 3.1.1.—, ya que más allá de describir cada cueca analizada, nos llevó a verificar qué tienen en común como género.

“El objetivo de la descripción y el análisis es caracterizar una tradición musical, un repertorio, o una pieza dada. Usamos ‘caracterizar’ para significar el acto de definir la individualidad del objeto de estudio, es decir, su identidad y propiedades distintivas con respecto a otras tradiciones, otros repertorios, u otras piezas.” (Arom, 1991 : 159)

Sin pretender hacer etnomusicología —y menos aún seguir al pie de la letra los complejos procedimientos de Arom— nos colocamos en la perspectiva del etnomusicólogo que está frente a un fenómeno musical ajeno a su cultura, e intenta describir esa música; pero que no se detiene en esa instancia y va más allá de esa obra; posteriormente a la descripción puntual, continua buscando con la finalidad de descubrir el código que fundamenta esa producción.

“El etnomusicólogo no tiene un conocimiento a priori del sistema que intenta estudiar, o de su código subyacente. A diferencia del musicólogo que analiza un mensaje en un código por él conocido, debe desarrollar un método que lo lleve desde una descripción del mensaje al descubrimiento del código.” (Arom, 1991 : 160)

Describiremos brevemente algunos de los aspectos sobresalientes del modelo de Simha Arom —conceptos extractados de *African Polyphony and Polyrythm. Musical structure and methodology*, de 1991, texto en el que el etnomusicólogo explicita los principios que sostienen su teoría y metodología—, comentando cuáles de estos fundamentos y procedimientos colaboraron en nuestro trabajo. El punto de partida es la música misma, es decir, lo sonoro y la organización de lo musical, haciendo una especie de reducción, en el sentido fenomenológico, de los aspectos contextuales. En músicas de tradición escrita, el nivel neutro o inmanente, que suelen tomar los analistas para realizar una descripción, es la partitura; pero en estas músicas, que sólo ocasionalmente se escriben, la materia prima del análisis debe ser otra, aunque con fines analíticos se realicen transcripciones parciales de los aspectos que se quieran estudiar. En esta reducción, se suspenden también los niveles poético y estético, es decir las perspectivas de músicos y oyentes.

“El material musical en sí mismo, su organización y estructuras, son así nuestro único soporte en el mundo real, y proporcionan el único argumento sólido suficiente para llevar a cabo una investigación descriptiva. Como ya hemos mostrado (...), esto no debería ser interpretado como que la investigación de rasgos relevantes no toma en cuenta la información extramusical. Sin embargo, evitaremos deliberadamente ubicar los aspectos de producción y recepción en el primer plano. Nos limitaremos a un análisis musical formal, basado en los más estrictamente posibles principios de segmentación.” (Arom, 1991 : 159)

Justamente, la fase rigurosamente analítica de este modelo tiene fuerte anclaje en metodologías paradigmáticas, que ponen el acento sobre el nivel neutro —concebido para estas músicas no como la partitura, que de hecho no existe, sino

como “el material musical en sí mismo, su organización y estructuras”— intentando decodificar las músicas estudiadas; Arom cita uno de los principios que toma de la metodología de Nicolas Ruwet:

“...la música que aquí hemos considerado está siempre basada en un sistema o *código*. Deberíamos recordar que ‘un código tiene dos partes esenciales: un set de elementos y un set de reglas que definen cómo esos elementos pueden operar y combinarse’. Es entonces obvio que un código implica una teoría...” (Arom, 1991 : 157)

Esta referencia a los ejes paradigmático y sintagmático determina un cierto orden en la metodología de análisis, que intentará identificar unidades sonoras, a distintos niveles de segmentación, y la estructuración de esas unidades.

“El primer paso de una descripción es entresacar lo que distingue cada serie de mensajes de todos los otros, determinar qué lo caracteriza, y descubrir sus rasgos relevantes. La manera en que los elementos que comprenden cada una de las piezas están organizados debe también ser determinada... (...) Este estadio de la descripción procede desde el todo a sus partes y es estrictamente analítico.” (Arom, 1991 : 158)

A partir de las descripciones parciales, se infiere el código, es decir el modelo, constituido por los elementos identificados como rasgos característicos y su organización a distintos niveles de segmentación, con los que puede describirse el objeto de estudio, que en nuestro caso será la cueca cuyana como género musical.

“El investigador debe tratar de establecer el *modelo* subyacente de cada parte en cada pieza de la colección. Esto le permitirá desarrollar el modelo global de simultaneidad el que refleja la coherencia de la pieza polifónica total de acuerdo a una serie de partes coherentes.” (Arom, 1991 : 158)

Pero, después del trabajo estrictamente analítico —que ha identificado material musical a distintos niveles, ha determinado cómo está organizado, y ha inferido un código, es decir un modelo que fundamenta distintas realizaciones de las piezas de un repertorio—, la etnomusicología de Arom plantea la necesidad de someter las conclusiones analíticas a la validación de los cultores. Dada la dificultad de comunicación, fundada en la hipotética distancia entre la cultura y las teorías musicales del investigador y de las músicas estudiadas, la estrategia propuesta es la composición de una pieza musical basada en el modelo que ha surgido del análisis, y la comprobación en términos de aceptación o rechazo de la efectividad de la nueva obra entre los usuarios.

“El segundo paso de la descripción consiste en reconstruir una simulación de cada pieza de la colección, produciendo un *artefacto* a partir de los modelos obtenidos. Si estas imitaciones tienen exactamente los mismos rasgos que los definidos durante el primer estadio de la descripción, y si los usuarios están dispuestos a permitir que sean incluidas en el set de mensajes, los cuales proveyeron el punto de partida de la operación de modelización, la descripción puede razonablemente ser considerada correcta.” (Arom, 1991 : 158)

El modelo de Simha Arom, en consecuencia, propone un camino de ida y vuelta, de descripción y verificación, de análisis y síntesis.

“Este método, el cual es taxonómico en su primer estadio y generativo en el segundo, es diseñado para garantizar que lo esencial en una pieza, es decir, su estructura, será revelado.” (Arom, 1991 : 158)

“La fase deductiva debe ser seguida por una inductiva, es decir, después de trabajar del objeto al modelo, debemos proceder en la dirección opuesta y derivar el objeto desde el modelo para mostrar que este modelo ha sido correctamente inferido.” (Arom, 1991 : 168)

De esta forma, partiendo desde otros supuestos, llegamos también a un concepto similar a la reformulación que hemos hecho del texto-código lotmaniano, y que expondremos en el parágrafo 3.1.2.

“El propósito de nuestro análisis es caracterizar un objeto musical (pieza o repertorio) revelando sus rasgos distintivos y con esto formulando lo que lo individualiza. Una vez que se completa el análisis los resultados necesitan ser chequeados. Para hacer esto, debemos tener el modelo del objeto bajo estudio, es decir, el esquema [modelo, diseño, patrón] que subyace a cada una de sus realizaciones, el ‘esqueleto’ que consiste en todos los rasgos relevantes del objeto, al que su sustancia puede ser reducida” (Arom, 1991 : 168)

Justamente, hemos definido al texto-código-musical como un objeto semiótico que se encuentra entre el código y sus posibles realizaciones, es decir un filtro modelizador, que no es simplemente el metatexto que describe, sino que es una especie de realización modelo, que subyace a todas las obras musicales que son reconocidas como integrantes del mismo género musical.

“La modelización tiene una ventaja adicional en nuestro campo. Cuando cada una de la piezas en un repertorio ha sido modelizada, y cuando los principios que gobiernan la producción de las realizaciones de cada pieza desde su modelo ha sido determinado, la descripción detallada de cada pieza individual se vuelve superflua. El conocer los principios funcionales comunes a todas las piezas en el repertorio es en sí mismo suficiente para llenar la brecha entre el modelo y sus potenciales realizaciones.” (Arom, 1991 : 168)

La fuente primaria para Simha Arom proviene de complejas experiencias de trabajo de campo en las que, por medio de una sofisticada técnica de grabación multitrack, recopila las piezas musicales que conforman su base de datos. En nuestro trabajo, las músicas que sometimos al análisis con la finalidad de aproximarnos a ese código subyacente, intentando reconstruir el texto-código-musical de la cueca cuyana, provinieron en su gran mayoría de grabaciones comerciales. En algunos casos se realizaron transcripciones con el objeto de efectuar un análisis de tipo paradigmático hasta cierto nivel de segmentación —tal como puede observarse en el Apéndice 3, correspondiente al análisis de la cueca *La calle Angosta*— o para resaltar, a través de la notación ordinaria, algún aspecto significativo mediante una transcripción parcial —como cualquiera de las sesenta muestras de frases y oraciones⁸ que incluimos en el párrafo 3.2.3.—; en otros ejemplos, sólo se transcribieron los cifrados armónicos de oraciones de esas cuecas estudiadas —también en el párrafo 3.2.3.—; asimismo, en muchos de los casos se recurrió a un análisis auditivo, sin transcripción estándar, pero esquematizando de alguna manera los resultados analíticos —como puede observarse en las estructuras de cuecas presentadas en el párrafo 3.2.2., desde la Figura 3.06 a la 3.19, o en las estructuras de síncopas de la Figura 3.67—. Este conjunto de grabaciones y transcripciones parciales constituyó la fuente primaria de nuestro análisis, como fue indicado en la tabla de la Figura 1.02., del presente capítulo.

Entonces, a partir de algunas de las conclusiones analíticas, y siguiendo la propuesta de Arom, “derivar el objeto desde el modelo para mostrar que este modelo ha sido correctamente inferido” (Arom, 1991 : 168), compusimos una pieza musical que denominamos *Cueca Derivada* y que sometimos a la consideración de los cultores con la finalidad de chequear el grado de aceptación o rechazo de la misma, indagando acerca de si podía llegar a ser o no reconocida por ellos como cueca cuyana; para esto, procedimos a realizar una grabación de esta composición y concretamos una serie de veinte entrevistas con distintos músicos y oyentes expertos de música cuyana.

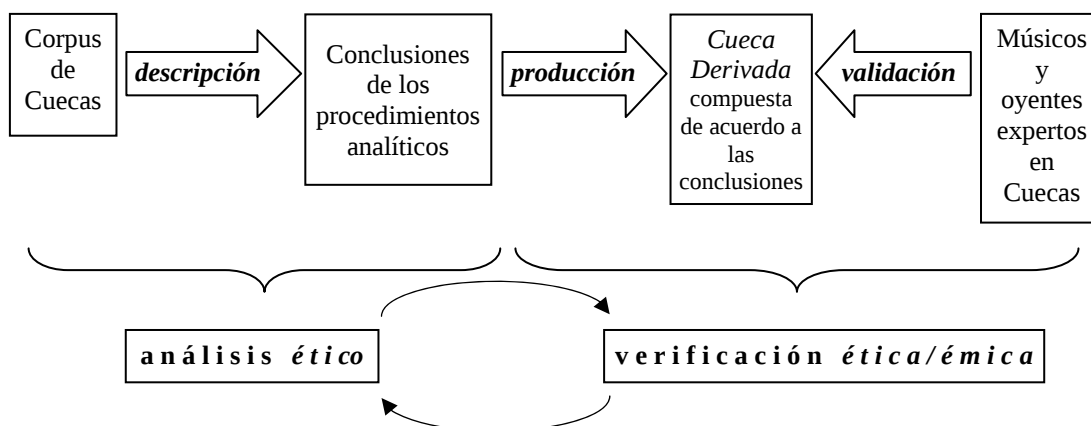
Estimamos que es un tanto ingenuo pensar que esa instancia de validación es exclusivamente *émica*, ya que, aunque se le ha dado intervención a la perspectiva de

⁸ En el párrafo 3.2.2., “Estructuras e interacciones”, precisaremos la terminología empleada y los criterios de segmentación.

los cultores, el diseño de la experiencia fue realizado por nosotros; en este sentido, nos ha parecido más justo referirnos a este procedimiento como *ético/émico*. Por otro lado, nos parece que en el modelo de Arom, no se toman suficientemente en cuenta las posibles divergencias entre los cultores, individuos que, más allá de pertenecer a una comunidad, tienen preferencias y maneras de escuchar particulares; en el presente estudio hemos intentado estar atentos y considerar estas posibilidades.

Además, estamos al tanto de que algunos de los supuestos de Arom han sido recientemente cuestionados por el musicólogo ghanés Kofi Agawu, específicamente los referidos, por un lado, a la modalidad extremadamente intrusiva de la metodología del trabajo de campo, y por otro, a la ausencia de información acerca de los factores estéticos, las significaciones sociales y el contexto cultural en que estas músicas son producidas (Agawu, 2003 : 189-190). Consideramos que las objeciones realizadas por el investigador africano no son significativas en cuanto a la porción metodológica que hemos tomado del autor franco israelí; por otro lado —además de compartir la crítica de Agawu—, en nuestro trabajo acerca de la cueca cuyana, el contexto sociocultural, las problemáticas de los cultores, sus valoraciones estéticas, las significaciones que se entretajan con la práctica musical, están tratadas centralmente.

De todas formas, en cuanto al análisis musical, esta estrategia de poner en diálogo las posiciones del investigador y de los cultores, ha resultado muy fructífera para nuestro estudio. Presentamos a continuación —en la Figura 1.03— un esquema que muestra el proceso que fue llevado a cabo en este intento de intervención de la perspectiva *émica* como instancia de validación de procedimientos *éticos*.



—Figura 1.03—

Las conclusiones de estas experiencias se presentarán en el capítulo 4; por otro lado, la melodía, cifrado y texto de esta *Cueca Derivada*, que titulamos *Mi corazón viajero*, podrán ser observadas en los Apéndices 4a y 4c; asimismo, la grabación citada aparece en el CD que acompaña el presente texto.

Como veremos en el en parágrafo 3.2.2., durante los procedimientos analíticos empezamos a percibir en la gran mayoría de las cuecas la presencia de un elemento rítmico melódico que llamó nuestra atención, una síncopa de compás que aparecía con muy alta frecuencia, acerca de la cual intentamos definiciones, clasificaciones y búsqueda de posibles organizaciones en la estructura de las obras, como puede apreciarse en las últimas páginas del parágrafo 3.2.3. La regularidad con que aparecía esta síncopa en gran parte de las cuecas estudiadas nos llevó inclusive a establecer una hipótesis acerca del metro sobre el que se fundamenta la marcha melódica de este género musical, interpretando en consecuencia estas síncopas como una manifestación en la superficie musical de un principio estructural mucho más complejo, tema que esperamos desarrollar en futuros trabajos.

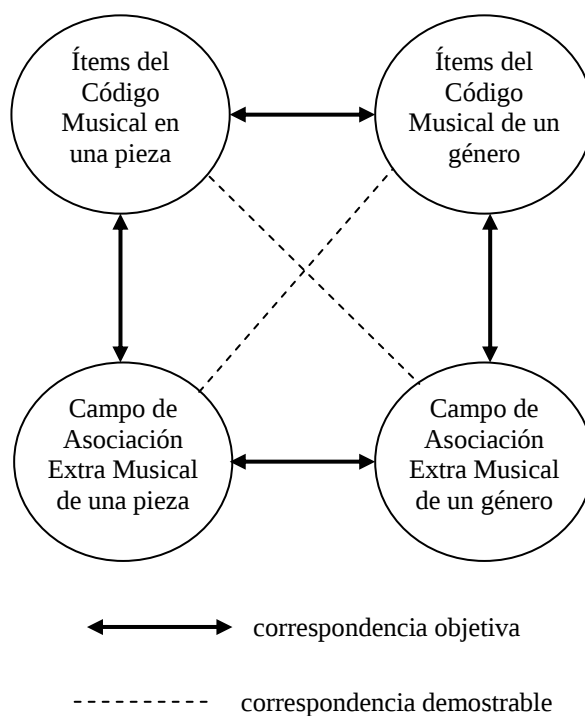
Pero, en este punto nos pareció pertinente cuestionarnos acerca de cómo convalidábamos *émicamente* la gran importancia que le estábamos otorgando a este elemento rítmico melódico. Porque, quizás nos estábamos deteniendo demasiado en un detalle que tal vez no tenía ninguna significación para los cultores. Nuevamente aparecía el problema del etnomusicólogo: no podíamos preguntarle al músico cuyano acerca de estos elementos ya que ni siquiera sabíamos si conocía el concepto *síncopa*, aunque las melodías que él canta estén plagadas de esta estructura⁹. Una pregunta como “¿qué grado de importancia le otorga Ud. a la frecuente presencia de síncopas en las cuecas cuyanas?” no hubiera provocado resultados demasiado significativos.

Para resolver esta situación decidimos buscar un complemento del modelo de Arom, que continuaba presentándonos pertinente. En este sentido, recurrimos a uno de los procedimientos del método de Comparación Inter Objetiva de Philip Tagg, específicamente al de Sustitución Hipotética, presentado en el citado artículo “Analysing popular music: theory, method and practice”. Uno de los fundamentos, denominado *Correspondencia hermenéutica por medio de la comparación*

⁹ Habría algunas excepciones de músicos bilingües, formados desde la tradición cuyana, pero que además han estudiado la teoría musical occidental, en distintos grados desde autodidactas hasta egresados universitarios.

interobjetiva (Tagg, 1982 : 50), está expresado en un esquema similar¹⁰ al de la Figura 1.04.

Muy sintéticamente, el modelo del musicólogo británico funciona con repertorios que tienen un claro Campo de Asociación Extra Musical y uno de sus objetivos es desentrañar cuáles elementos o Ítems del Código Musical son los responsables de esas asociaciones; la finalidad, en última instancia, es estudiar y explicar el funcionamiento de estas asociaciones en una pieza determinada, a través de las relaciones de todo el conjunto; en sus propias palabras “significa describir música por medio de otra música” (Tagg, 1982 : 49). A partir de este supuesto, una de las estrategias utilizadas consiste en chequear cambios en la significación que posee una determinada pieza musical, efectuando variaciones en distintos parámetros de la estructura.



—Figura 1.04—

En el esquema de la Figura 1.04, el procedimiento se inicia transformando alguno de los ítems musicales de la pieza que se esté analizando —círculo de arriba a

¹⁰ El esquema original de Tagg, además de estar en inglés, es más general que el mostrado por nosotros. En vez de referirse a *pieza*, utiliza el concepto *Objeto de Análisis*, (AO), y en lugar de *género musical* emplea *Material de Comparación Inter Objetiva*, (IOCM). Sin embargo aclara que “...IOCM should be restricted to musical genres, functions and styles relevant to the AO.” (Tagg, 1982 : 50).

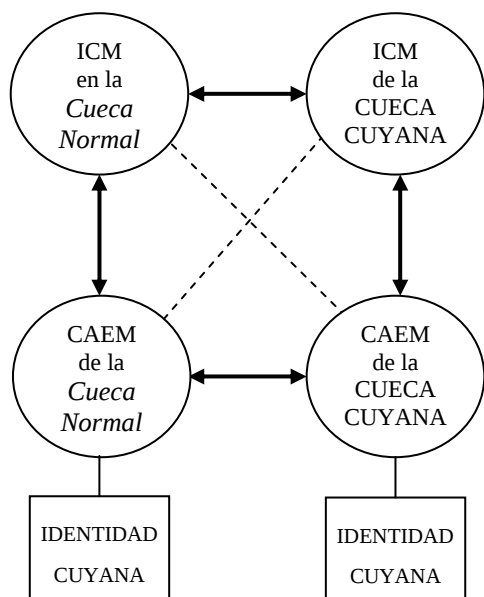
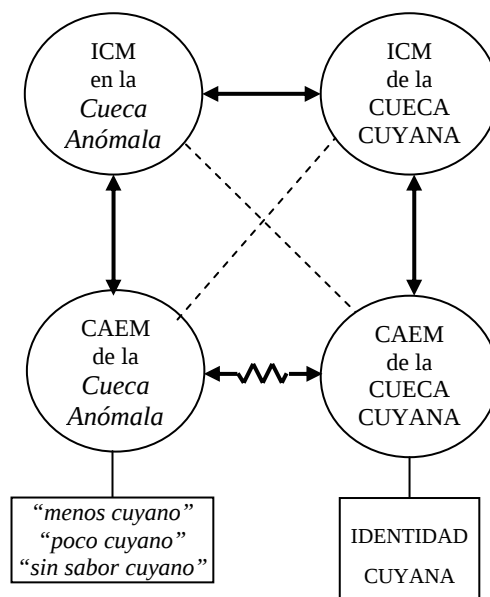
la izquierda—, continúa estudiando si a raíz de esas variaciones se producen cambios en la significación de esa obra —círculo de abajo a la izquierda—, para finalmente verificar si mantiene o no una convergencia con la significación asociada al corpus de obras al que pertenece la pieza bajo análisis —círculo de abajo a la derecha—.

En el citado artículo, Tagg pone a prueba sus hipótesis en la melodía del Himno Nacional Sueco, que, como todo himno, tiene connotaciones de solemnidad, seguridad, dignidad; esta porción del análisis apuntaba a evaluar cuánto podían soportar esas connotaciones frente a las distintas transformaciones estructurales que realizaba sobre la melodía de la frase inicial de esa canción (Tagg, 1982 : 50-53).

Con los mismos fundamentos, planteamos una estrategia cuya finalidad fue evaluar qué sentidos ganaba o perdía una cueca ejecutada sin las síncopas que frecuentemente aparecen entre dos compases, y si podíamos encontrar alguna vinculación con las connotaciones referidas a la identidad sociocultural cuyana, construcciones de sentido en las que colabora este género musical, según habíamos advertido en las entrevistas con los cultores, tema central del capítulo 3.

Sintéticamente, dada la *normalidad* con que aparecían las síncopas descriptas, la estrategia fue componer una *Cueca Anómala*, es decir sin síncopas y someterla a la consideración de los músicos y oyentes expertos en música cuyana. Esta nueva composición era en realidad una transformación de la *Cueca Derivada*, sin las síncopas de compás, como puede verse en el Apéndice 4b. Retomando el modelo de Tagg, actualizamos su diagrama al objeto del presente trabajo, tal como puede observarse en la Figura 1.05.

En consecuencia, en esta experiencia nuestra hipótesis fue que, a partir de la audición de esta cueca sin síncopas, podría generarse otro campo semántico, en conflicto con el anterior —de ahí la línea quebrada en la Figura 1.05.2—, en el que se expresarían conceptos referidos a esa *Cueca Anómala* del tipo “poco cuyano”, “sin sabor” o “menos cuyano” —conceptos presentes en la terminología de los cultores, algunos de los cuales ya habíamos categorizado como *graduaciones cuyanas*, como podrá observarse en la Figura 3.01 del párrafo 3.1.1.—, consiguiendo de esta manera una valoración de esas síncopas, pero en ausencia.

1. Con la *Cueca Derivada Normal*:2. Con la *Cueca Derivada Anómala*:

—Figura 1.05—

Para reforzar el planteo y hacer más completa la experiencia, grabamos también una cueca cuyana perteneciente al núcleo más estandarizado —*Póngale por las hileras*, de Félix Dardo Palorma—, en dos versiones, *Normal* y *Anómala*, es decir, como habitualmente se la ejecuta y también sin las síncopas, grabaciones que fueron también incluidas en los encuentros con músicos y oyentes expertos. En conclusión, en la misma experiencia de audición los cultores debieron expresarse acerca de cuatro¹¹ fragmentos musicales:

Cueca Derivada (normal)

Cueca Derivada (anómala)

Póngale por las hileras (normal)

Póngale por las hileras (anómala)

Simultáneamente, por un lado estábamos concretando la última etapa del modelo de Simha Arom, esto es, verificando las conclusiones analíticas acerca de la

¹¹ El proceso para tomar estas determinaciones fue bastante complicado; inclusive compusimos dos cuecas, con diferencias en la sucesión armónica de los estribillos; al ser probadas en una primera tanda de entrevistas, no producían resultados demasiado significativos, es decir, no aportaban nada distinto; con la finalidad de hacer más sencilla la experiencia, nos quedamos sólo con estas cuatro versiones. Por otro lado, cada fragmento corresponde a una parte de la cueca; en general, la cueca cuyana tiene dos partes que difieren sólo en el texto, como veremos en el párrafo 3.2.2., “Estructuras e interacciones”.

cueca cuyana contemporánea, y por otro lado estábamos testeando, mediante una porción de la metodología de Philip Tagg, la valoración que los cultores podían otorgarle a uno de los rasgos que se pusieron en evidencia desde el análisis; en síntesis, buscábamos la legitimación *émica* de nuestros procedimientos *éticos*. Los cuatro fragmentos pueden escucharse en el CD que adjuntamos a la tesis. Asimismo, en el Apéndice 5 se observarán el protocolo de estas entrevistas de verificación y la planilla que debían completar los cultores consultados.

Recuperando las conceptualizaciones iniciales de esta sección, respecto de las distintas acepciones del término *música*, podemos decir que, así como en la primera etapa del análisis trabajamos básicamente con *música γ propia* a partir de transcribir *música \cup de grabaciones* —homologándolas en la práctica al considerarlas como fuente primaria— y *música γ ajena* al incluir transcripciones de otros investigadores —como fuente secundaria—, incorporamos en esta última instancia analítica de verificación otras dimensiones conceptuales, al considerar *música \cup* independizada de toda notación —ya que en las entrevistas no recurrimos a partituras—, *música ϕ* al trabajar con nuestros entrevistados sólo desde la percepción auditiva —con una fuerte base fenomenológica—, y finalmente *música ν* , es decir música como concepción al tomar en cuenta las reflexiones de los cultores en la construcción del campo de asociación extramusical, especialmente cuando incluimos la perspectiva de los músicos compositores e intérpretes.

1.5. Acerca de la estructura de esta tesis

Además de las páginas dedicadas a la introducción —es decir, el presente capítulo 1, en el que hemos realizado una revisión bibliográfica de los estudios acerca de la cueca, delimitado nuestro objeto, fijado objetivos, explicitado nuestras fuentes y comentado algunos de los procedimientos realizados— y a las conclusiones —esto es, el capítulo 4., en el que intentamos resumir algunos resultados y planteamos algunos temas que quizás den lugar a futuras investigaciones—, el cuerpo del texto de la tesis está organizado en dos capítulos, divididos a su vez en dos y tres secciones respectivamente.

El capítulo 2., “Miradas diacrónicas acerca de la Cueca Cuyana”, aborda la historia de este género musical desde distintas perspectivas y focalizando la atención en distintos momentos.

Por un lado, nos propusimos estudiar en la sección 2.1., “Conciencia de la profundidad temporal”, las construcciones que frecuentemente circulan acerca de la historia de las músicas populares de las provincias de Cuyo, especialmente de la cueca cuyana, desde una perspectiva cualitativa, sobre la base de un importante trabajo de entrevistas llevado a cabo entre músicos y oyentes expertos, pero poniendo en diálogo las narrativas de estos cultores con los trabajos musicológicos que en la Argentina han tomado como objeto este género musical, específicamente, algunas de las obras de Carlos Vega y Alberto Rodríguez. En este camino, hemos percibido algunas brechas o vacíos tanto en las narraciones de los cultores como en los intereses de los musicólogos, apareciendo entre ambas narrativas algunas zonas imbricadas pero otras complementarias. Hemos intentado valorar críticamente las perspectivas de los investigadores y de los cultores, estudiando inclusive los posibles condicionamientos que hayan estado en juego en las distintas construcciones que sobre la historia de la cueca se han realizado.

Por otro lado, en la sección 2.2. “Segunda vigencia: la radio y el disco”, exploraremos el periodo histórico de la música cuyana, en particular de la cueca, que hemos denominado *etapa mediatizada* o *segunda vigencia*, época que nuestros cultores entrevistados privilegiaron en su narrativa; en primer término propondremos una breve discusión acerca de los procesos de producción, circulación y consumo de músicas populares, y su vinculación con la mediación tecnológica y la industria cultural, relaciones que servirán de marco de referencia a nuestro estudio a lo largo de toda la sección; posteriormente, estudiaremos cómo a partir de la necesidad de hacer conocer sus músicas a un público masivo, frente a la imposibilidad de hacerlo desde sus lugares de origen, varios músicos cuyanos decidieron llegar a Buenos Aires desde el año 1930 aproximadamente, ganando en poco tiempo un gran protagonismo a través de la industria discográfica y la radio; ese momento de cambio, que hemos denominado *la refundación contemporánea* o *mediatizada*, es recordado y valorado por todos los cultores inclusive en la actualidad, y ha marcado la historia de esas músicas hasta nuestros días; además, propondremos una periodización de los hechos referidos a músicos y música cuyana, fundamentada en la visibilidad social lograda a través de la presencia de estos en los medios masivos

de comunicación, en la relación con la industria cultural y, como consecuencia de los factores anteriores, en la responsabilidad o protagonismo de los artistas en el proceso de conformación de los géneros, especialmente de la cueca. Por último, plantearemos la vigencia, caducidad o resignificación de las antiguas problemáticas entre los actuales cultores, intentado indagar acerca de sus intereses, necesidades y estrategias, en relación con los espacios y procesos de producción, circulación y recepción.

En el capítulo 3., “La Cueca y la identidad sociocultural cuyana”, abordamos el complejo problema de las identidades colectivas y su relación con la música popular.

En la sección 3.1., “Perspectivas teóricas”, plantearemos algunos interrogantes que se desprenden de los testimonios de los propios cultores, es decir, de los músicos y oyentes expertos que hemos entrevistado —aquellos que aman, disfrutan y hasta se apasionan con estas músicas—, que emplean con frecuencia el concepto *cuyano* no siempre funcionando como gentilicio sino en relación con la pertenencia sociocultural y ciertas producciones musicales; incluyendo elementales conceptos semióticos generales, como las nociones de denotación y connotación, y finalmente, mirando la problemática desde la Semiótica de la Cultura de Lotman, intentaremos enmarcar teóricamente nuestro estudio acerca de la compleja red de significaciones existente en torno a la cueca cuyana en su contexto *émico*.

Posteriormente en la sección 3.2., “Articuladores de identidad”, retomaremos la voz de los protagonistas y junto a ésta, intentaremos profundizar en la identidad sonora de una de las músicas que ha colaborado en la construcción de esa identidad sociocultural: la cueca cuyana contemporánea; en primer término, intentaremos una contextualización de ésta como uno de los géneros integrantes de la música de la región de Cuyo, y luego haremos un estudio acerca de los elementos estructurales, tímbricos y performativos que participan de su definición genérica —incluyendo aquí las conclusiones de los procedimientos analíticos—, y desde los que se articula, construye y manifiesta —en colaboración con otros factores— la identidad colectiva de sus cultores.

Finalmente, en la sección 3.3., “Amenazas y estigmas”, veremos que las significaciones que algunos rasgos promueven entre sus cultores no sólo se manifiestan cuando son practicados —esto es, como *identidad confirmada*—, sino también en su ausencia, o cuando son cuestionados por actitudes innovadoras, generando reacciones intolerantes hacia esos cambios y sus creadores —resultado de

un sentimiento de *identidad amenazada*—, y poniendo en evidencia la existencia de complejas articulaciones de sentido que se tejen en un colectivo sociocultural fuertemente tradicionalista. Como contrapartida a esta *intolerancia*, pareciera existir otra dirección en las tensiones: suele presentarse una especie de *identidad estigmatizada*, marcas fuertemente asociadas a lo cuyano, y que quizás hayan colaborado a la pérdida de vigencia de estas músicas en cuanto a la recepción e inclusive la producción.

En el capítulo 4., “Síntesis y conclusiones”, resumiremos algunos de los resultados parciales de los capítulos anteriores, y plantaremos algunos temas que pueden ser puntos de partida para futuras investigaciones.

Deseamos dedicar este trabajo a los músicos y cultores cuyanos que generosamente participaron de las entrevistas, y nos regalaron mucho más que información, nos brindaron la intimidad de sus luchas, deseos y aun frustraciones; especialmente a los maestros Nolo Tejón y Santiago Bértiz, con admiración.

Asimismo, agradecemos a la Profesora María Antonieta Sacchi de Ceriotto y al Dr. Arturo Andrés Roig de la Universidad Nacional de Cuyo, por permitirnos participar de esta inédita y enriquecedora experiencia: la Maestría en Arte Latinoamericano; a nuestro director de tesis, Dr. Juan Pablo González de la Universidad Católica de Chile, por la paciencia, claridad y estímulo permanente; a los demás docentes de la maestría, en particular a los Drs. Omar Corrado y Gerard Béhague, por la generosidad y confianza manifestadas en innumerables oportunidades; por otro lado, deseamos expresar un especial agradecimiento a nuestros colegas de la carrera de Producción Musical de la Universidad Nacional de San Luis, Ricardo Marino, Guillermo Anzulovich, Gonzalo de Borbón, Gabriel Correa, Hugo Cerúsico y Silvia Mercau, por disimular y cubrir algunas faltas y descuidos; a los músicos Oscar Puebla y Analía Garcetti por colaborar con su talento, tiempo y amistad, en las grabaciones realizadas para las entrevistas de verificación; y finalmente, a nuestra familia por la infinita comprensión y el apoyo recibido en estos años de maestrando.

2. Miradas diacrónicas acerca de la Cueva Cuyana

2.1. Conciencia de la profundidad temporal

Nos propusimos estudiar en esta sección las construcciones que frecuentemente circulan acerca de la historia de las músicas populares de las provincias de Cuyo, especialmente de la cueca cuyana, desde una perspectiva cualitativa, sobre la base de un importante trabajo de entrevistas llevado a cabo entre músicos y oyentes expertos, pero poniendo en diálogo las narrativas de estos cultores con los trabajos musicológicos que en la Argentina han tomado como objeto este género musical, específicamente, algunas de las obras de Carlos Vega y Alberto Rodríguez. Con esto hemos intentado, siguiendo una advertencia de musicólogo Gerard Béhague al criticar perspectivas culturalistas en el estudio de músicas populares, tomar distancia “de una aceptación acrítica de la percepción ‘folklórica’ o émica” (Béhague, 1998 [1994] : 310-311), buscando confrontar distintas opiniones y puntos de vista de músicos e investigadores, e incluyendo nuestras propias conclusiones. Por otro lado, este tipo de procedimientos es reconocido como una de las fortalezas de las metodologías cualitativas, que aporta solidez a una investigación.

“La combinación de múltiples métodos, materiales empíricos, perspectivas y observadores en un estudio simple, es entendida mejor, entonces, como una estrategia que adiciona rigor, amplitud y profundidad a toda investigación.” (Denzin y Lincoln, 1994 : 2)

En este camino, hemos percibido algunas brechas o vacíos tanto en las narraciones de los cultores como en los intereses de los musicólogos, apareciendo entre ambas narrativas algunas zonas imbricadas pero otras complementarias. Hemos intentado valorar críticamente las perspectivas de los investigadores y de los cultores, estudiando inclusive los posibles condicionamientos que hayan estado en juego en las distintas construcciones que sobre la historia de la cueca se han realizado. Conceptos, ideologías y perspectivas teóricas, como el difusionismo, el esencialismo, el tradicionalismo o el nacionalismo, atraviesan tanto el campo intelectual como el ámbito de los músicos y cultores en general, actuando como filtros entre la realidad¹ y las historias resultantes.

¹ Aunque convengamos que “Objective reality can never be captured.” (Denzin y Lincoln, 1994 : 2)

2.1.1. La pregunta por el origen y la fundación de la cueca

Existe entre los cultores de música cuyana una gran conciencia acerca de la profundidad histórica de estos géneros musicales; esto se hace evidente en el discurso de varios de los entrevistados que le otorgan prioridad a los temas referidos a las circunstancias iniciales en que se desarrolló la cueca en Cuyo; es más, Alfredo Sierra, Víctor Pizarro, Santiago Bértiz, Omar Rodríguez y Dino Parra, entre otros, empezaron sus comentarios narrando acerca de los “orígenes” y argumentando que “por ahí hay que empezar para poder hablar de estos temas”, si es que se los quiere comprender en profundidad.

“Todos los comienzos tienen que ver con el origen, con la raíz misma de cada una de estas expresiones musicales. En este caso empieza como una expresión musical y como danza. No en todas las manifestaciones artísticas se da la dualidad de canto y danza. No todas las danzas logran sobrevivir: a medida que va pasando el tiempo cambian las costumbres, cambia la moda, y lo primero que cambia son las danzas, generalmente; no así las músicas.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

“Para hablar de la cueca... yo en lo que tengo conocimiento, la cueca cuyana vino de la zamacueca, y se instaló acá en Cuyo y agarró un giro propio, tiene su forma de ser propia, o sea, se diferencia de la cueca norteña.” (Cholo Torres, 25/6/2002)

En general, el género cueca cuyana aparece inserto en una narrativa en la que se señala a otro género musical, la zamacueca, como un antecedente directo, que participa contextualizando la cueca en un pasado generalmente lejano, indefinido, fundacional. Además hay una contextualización de los géneros vigentes —cueca, gato, tonada— como emergentes de un corpus diacrónico de mayor profundidad en el que se incluyen otras músicas de práctica bastante restringida en la actualidad.

“Porque es importante no sólo la cueca, sino todos los otros ritmos tradicionales de acá; porque uno se cree que acá había sólo la cueca y el gato... ¡Y no! Aquí está el gauchito, está el sereno, un montón de temas, de cosas que se hacían acá... resbalosa... son cosas interesantes de saberlas, sino que no se popularizaron.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

“Yo creo que no solamente es importante interpretar la música nuestra, también es importante tratar de interiorizarse sobre sus orígenes, qué es lo que estás interpretando; no solamente en la cueca cuyana... cantás una tonada y tenés que saber qué es la tonada, de dónde viene; si bien es cierto que la mayoría de las expresiones musicales que nos identifican a nosotros son de origen europeo, por lo general de España, si tenemos que hablar de la cueca

tenemos que partir de sus orígenes, ¿cómo nace la cueca?” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

Nos parece pertinente preguntar por qué un músico popular² tiene dominio, o se siente o aspira a ser competente, sobre estos temas. En un instrumentista de formación académica se entiende, y se espera, que conozca la historia de los géneros musicales que ejecuta, ya que en los planes de estudio de las carreras musicales superiores están previstos hasta tres niveles de Historia de la Música. Pero, nos preguntamos, de qué necesidad o inquietud surge esta posesión de conocimiento histórico o esta intención al menos, en estos otros músicos y cultores. Reformulando el cuestionamiento, sería pertinente intentar investigar acerca de cuál es el propósito de mantener y comunicar esta memoria sobre ese pasado fundacional no vivido, distante de la experiencia de hacer música hoy. Independientemente de la veracidad de los hechos pasados aludidos, percibimos la existencia de cierta voluntad de construcción de una identidad cultural que ancle en tiempos remotos, una intención de ser continuadores de una cultura añeja —y por eso mismo noble y legítima—, que impulsa a los cultores a otorgarles profundidad temporal a sus producciones musicales. Nuestra percepción no sólo está basada en los contenidos vertidos por los entrevistados, sino también en el énfasis puesto por ellos en la temática, y en la espontaneidad de los comentarios, frecuentemente expresados dejando ver cierto orgullo o satisfacción en esta conexión con el pasado.

“El nacimiento de la cueca es histórico, es muy viejo esto. Creo que viene de España una danza, es así... y en Perú se dio la zamacueca, y vino a Chile que es la cueca chilena; después vino a Mendoza, que es la cueca cuyana... y acá se termina porque la cueca en la República Argentina no la bailan.” (Santiago Bértiz, 8/6/2002)

“Pero, simplemente, lo que se popularizó fue la cueca que es lo que se hacía acá en los parrales, en los lugares donde se reunía la gente de campo, y

² La categoría *música popular* ya ha sido estudiada por nosotros en otros trabajos, en donde hemos intentado aproximarnos a distintas construcciones del concepto (Sánchez, 2002 : 56-57). Sin profundizar en este tema, al menos debe quedar claro que en el presente texto hemos independizado *popular* del concepto de *masividad*, y que lo hemos utilizado para el caso de producciones musicales entroncadas con músicas tradicionales o folklóricas, éstas últimas incluidas. En este sentido, para nosotros, es *música popular* tanto una cueca anónima ejecutada por un dúo de músicos no profesionales en una zona rural en ocasión de una fiesta familiar, como una cueca de autor conocido grabada en un CD por un conjunto profesional. Como veremos, nuestro objeto de estudio —la cueca cuyana contemporánea— comparte los ámbitos tradicional y mediatizado, en consecuencia, nos ha resultado conveniente tratarla desde categorías amplias que incluyan ambas condiciones.

demás. Inclusive, la tonada apareció también en la misma época, nada más que no se bailó.” (Alfredo Sierra, 15/7/2002)

En general, los cultores que eligieron hablar acerca de una difusa etapa fundacional del género, adhieren en mayor o menor medida a las versiones estandarizadas por la musicología de Carlos Vega y Alberto Rodríguez, mostrando los hechos como algo dado, frecuentemente sin cuestionarlo, y aceptando explícitamente esta hegemonía.

“Ahora, está la otra cuestión que dicen que la danza esa viene a través de los españoles, que nos entra a nosotros por aquí por Chile... bueno, creo que son las versiones de todos los folkloristas, ¿no?” (Armando Navarro, 3/10/2002)

La figura y la obra del mendocino Alberto Rodríguez es muy respetada entre los músicos cuyanos. Su doble actividad de investigador y artista le otorgó un prestigio que en algunos casos roza el grado de beatificación, contando con el apoyo de la musicología oficial encabezada por su maestro Carlos Vega; más allá de metáforas religiosas, las afirmaciones de estos dos estudiosos colaboraron en la canonización de ciertas estructuras sonoras de la música cuyana y en la construcción de esa narrativa que contextualiza el momento fundacional de estos géneros.

“Los bienes hispánicos se radican, en el siglo XVI, directamente, en casi todas las ciudades americanas. (...) En el siglo XVII, esas ciudades prosperan con ritmo distinto, enriqueciéndose con nuevos envíos peninsulares. Varias promociones de danzas, cantares e instrumentos se superponen conforme a la evolución española y europea en general. Lima, que aventaja a todas, ha formado en el mismo siglo XVII, estilizando elementos europeos, un cancionero criollo, y constituye un centro radial más eficaz que la propia España.” (Vega, 1936 : 90-91)

Las afirmaciones presentadas por Vega pretenden ser válidas para gran parte de los géneros musicales tradicionales de los actuales territorios de Chile y Argentina, en particular para aquellos que él identifica como integrantes del Cancionero Occidental (Vega, 1944 : 153-209). En el contexto de estas danzas y canciones aparece la cueca cuyana.

“Del abundante repertorio de danzas picarescas que el Perú envió a la región cuyana a través de Santiago de Chile, sólo queda viva en las campañas de Mendoza, San Juan y San Luis la vieja Zamacueca, conocida hoy con el nombre de Cueca.” (Vega, 1989 [1938] : 17)

Tanto en los argumentos de la musicología de Vega como en los testimonios de los cultores cuyanos, aparece permanentemente esta idea de que los bienes culturales provienen de otro lugar y que en cada región adoptan formas y modos particulares —“estilizaciones de elementos europeos”—, concepto que merecería matizarse ya que, cuando es expresado crudamente, le quita demasiado protagonismo a procesos de conformación, mixtura, reconstrucción y creación locales, que se concretan entretejidos con fenómenos de continuidad, sedimentación y cristalización.

“Por simple cuestión de fechas —y por todo lo demás— el Fandango español y universal de los salones, acriollado en Lima, es la Zamacueca...”
(Vega, 1956 : 177)

Una aproximación alternativa podría partir de una contextualización histórica y cultural de esas manifestaciones, menos lineal, que esté dispuesta a reconocer otros posibles recorridos, que valore la capacidad de creación y no sólo de “imitación y recreación” de los distintos individuos y colectivos, que contemple el espesor social y sus relaciones de poder, sus tensiones y divergencias, sus idas y venidas... en consecuencia, una aproximación menos injusta. El discurso difusionista, sustento teórico de gran parte de la obra del musicólogo Carlos Vega, oculta estas problemáticas instalando estas ideas del camino único que recorre un bien cultural preexistente, de las “adaptaciones” que sufre por la “influencia” de las culturas por las que pasa —evidenciando fuertes marcas del evolucionismo hasta en la terminología empleada—, y del movimiento descendente que desarrollan estos bienes, al desplazarse siempre desde una posición alta —llámese imperio conquistador, ciudad capital, o clase dominante— que provee y difunde producciones culturales, músicas en el caso que nos ocupa, a una baja —sea cultura conquistada, población del interior, o clase dominada—, cuyos miembros se contentan con la versión adaptada a esa situación de dominación; desde este marco suele afirmarse mecánicamente que lo que hoy es posesión de “esos de abajo” antes fue de “los de arriba”.

“Las clases inferiores de la Argentina, las clases rurales, no han creado su música tradicional ni *crean* en la medida necesaria para modificarla; las clases superiores de la Argentina y de América han creado en varios momentos de su historia. (...) El pueblo no crea y, sin embargo, la música tradicional, andando el tiempo, deriva y se transforma.” (Vega, 1944 : 85)

En general, en las explicaciones de nuestros cultores está vigente el marco difusionista, aunque ha perdido el tinte peyorativo que poseen ciertas afirmaciones de Carlos Vega.

“La cueca en sí tiene un origen... las primeras investigaciones hablan de, tal vez, el fandango español el que influye, los primeros conquistadores que llegan a Perú, y determinan el fenómeno ese que tiene la folklorización de las cosas: el pueblo recibe la música, la recibe y la va transformando, la adapta a su parecer, a su sensibilidad, a sus costumbres, y le va imprimiendo un sello de particularidad propio de esa región. Eso es lo que se llama folklorización, que no es faltarle el respeto a la raíz sino adaptarla a la idiosincrasia propia del lugar. Entonces en Perú comienza a bailarse la zamacueca.” (Víctor Pizarro, 28/5/2002)

En cierta forma, el discurso difusionista pretende ser una manera de reafirmar el espesor temporal de las manifestaciones culturales. Sin embargo, una cosa es reconocer que estos bienes circulan de una cultura a otra, que se entrelazan, se funden en nuevas prácticas y nuevos lenguajes, sin perder de vista que sus protagonistas son seres humanos, individuos pero también integrantes de sociedades atravesadas por intereses y poderes muchas veces conflictivos; y, tomando en cuenta que algunos elementos de aquellas prácticas y lenguajes antiguos pueden continuar de algún modo en las nuevas estructuras y en las posteriores maneras de hacer y de otorgar significados, postular que estas circulaciones y continuidades pueden rastrearse, pueden historiarse. Y otra perspectiva bien distinta es afirmar que los bienes culturales se difunden linealmente durante siglos, simplemente recibiendo ocasionales influencias y adaptaciones.

“La línea Gallarda-Corrente-Canario-Zarabanda-Chacona-Jácara-Rastro-Tárraga-Fandango-Zamba-Zamacueca-Cueca-Marinera, por ejemplo, enunciada a grandes rasgos y por sobre eslabones ausentes y posibles anacronismos, representa un solo concepto coreográfico a lo largo de cuatrocientos años; es una línea que oscila lentamente marcando los ascensos y los descensos *salón-campaña-salón* con una sola posible ablución primitiva en la fuente etnográfica pre-europea donde era directa imagen de la asociación sexual. Línea perdida y hallada; danzas abandonadas arriba, consagradas abajo, recreadas, retomadas, triunfantes, desechadas. . ., pero nunca inventadas dos veces.” (Vega, 1956 : 180)

En general, es posible afirmar que nadie crea de la nada, más aún en músicas populares donde es muy frecuente componer desde una matriz característica de un determinado género; sin embargo, nos parece peligroso establecer una cadena de implicaciones sin reconocer posibles intersecciones, sobre todo en sociedades tan complejas como las americanas de la época colonial en las que convivían

asimétricamente una multiplicidad de culturas distintas; y todo esto en espacios que, aunque tenían mucho en común e inclusive frecuentemente dependían administrativamente de un mismo centro urbano, estaban dispersos y separados por miles de kilómetros, y por importantes obstáculos geográficos. De ahí las similitudes pero también las diferencias entre, volviendo a nuestro objeto, las zamacuecas y cuecas en Bolivia, Chile, Lima o Cuyo.

“Pero si analizamos todos los fenómenos artísticos en la historia, en general siempre alguno surgió de otro. Claro, ahí la gran discusión que tenemos con los puristas; los puristas fanáticos defienden y dicen ‘¡esto es cuyano porque es cuyano!... y a nadie más se le ocurrió esto que a nosotros’ y en realidad no es tan cuyano... es cuyano hoy pero eso vino de otra parte; o ‘esto es super chileno... nadie nos quita a los chilenos la cueca porque la cueca es de nosotros’ y resulta que miramos en Bolivia, y tienen su flor de cueca y es tan de ellos como de nosotros ¡y son muy similares! La cueca boliviana del sur de Bolivia es exageradamente ‘cuyana’; por ejemplo, dicen ‘¡adentro!’ y nosotros creemos que el ‘¡adentro!’ es de acá nomás, argentino; o dicen ‘¡aro aro!’ y resulta que lo dicen en Tarija y en Santiago. Los chilenos dirán ‘¡aro aro aro! es una cosa muy chilena’ se enseña como chilena y sin embargo se usa acá y allá. Evidentemente hay una raíz más atrás que es la que une todo esto.” (Dino Parra, 16/9/2002)

De las entrevistas realizadas se desprende que estos géneros despiertan sentimientos de identidad regional y que algunos rasgos son tomados como signo de esa identidad³, más allá de que esas mismas características sean compartidas por otras culturas, distantes o cercanas, reconocidas o negadas. En este sentido, el tradicionalismo localizado, o localista —regionalista, e inclusive nacionalista—, defensor de una identidad fundada en un tiempo lejano, paradójicamente le quita profundidad histórica a una manifestación cultural al intentar apropiarse de su pasado homologándolo a su condición presente, es decir, comprimiendo en el *hoy* todo lo anterior —“esto es argentino y siempre lo fue”, “esta música siempre se tocó así”—. Por otro lado, en la intersección con el difusionismo, la perspectiva tradicionalista le resta densidad a un bien cultural al subscribirle sólo el pasado cultural que le

³ En el capítulo siguiente estudiaremos en profundidad la relación entre identidad sociocultural cuyana y distintas dimensiones que colaboran en la construcción de esa identidad —géneros, repertorio, estructuras, tímbricas, texturas, coreografía, temáticas, elementos performativos—, a partir de los testimonios de los cultores entrevistados; en el capítulo 4., dedicado a las conclusiones, hemos categorizado algunas de estas expresiones en la tabla de la Figura 4.05, a modo de síntesis.

conviene, construyéndole antecedentes a su medida⁴ y omitiendo lo que pueda ser conflictivo —“esta danza es argentina y antes fue española... sólo española.”—.

“Si no se exigen minucias, si se me pide una conclusión sintética, *los procesos argentinos, en música y bailes, se reducen, casi por completo, a una serie de promociones europeas cultas que luchan entre sí en las ciudades, primero, y en la campaña, después*. España folklórica no está en América; la fisonomía peculiar de América hispánica resulta principalmente de Europa latina (hispanizada) modificada por Europa moderna (afrancesada).” (Vega, 1944 : 340)

Es decir, Vega propone un difusionismo tridimensional en relación con las músicas populares de nuestro continente: de Europa a América, de lo urbano a lo rural y de lo culto a lo popular. Las argumentaciones que involucren culturas subalternas, de indiscutible presencia en la historia latinoamericana, no tienen ninguna chance de ser consideradas desde esta trama teórica. Sin embargo, el debate acerca de las circunstancias fundacionales no está cerrado entre los cultores, y algunos se animan a cuestionar o a repreguntarse sobre la veracidad de las afirmaciones oficiales en cuanto a algo tan asentado como, por ejemplo, la hispanidad del género cueca.

“Siempre me ha intrigado y sigue siendo una intriga, porque todas nuestras cuecas, ya sea la peruana —llamada marinera—, la chilena —la nortina o canchera que es la del norte, o la cueca marinera o porteña que es la de Valparaíso— o la cuyana, de todas éstas hablan de un origen que sería la zamacueca. Sin embargo no encontramos zamacuecas ni en España, ni en Portugal, que serían los orígenes de esta cosa que habría generado la cueca...” (Dino Parra, 16/9/2002)

La pregunta por el origen, entonces, sigue apareciendo en el discurso de los músicos contemporáneos, y aunque la respuesta es bastante homogénea, surgen algunas divergencias con los postulados de Vega. Por ejemplo, además de ponerse en evidencia la conciencia que se tiene acerca de la cueca como perteneciente a un

⁴ Difusionismo, tradicionalismo y nacionalismo suelen verse involucrados en la construcción del pasado, y frecuentemente han colaborado condicionando los estudios acerca de bienes culturales. Al respecto es muy revelador el artículo de Bernardo Illari sobre la disputa que mantuvieron Carlos Vega y Josué T. Wilkes acerca del manuscrito del fraile Gregorio de Zuola. “Hace setenta años, cuando se profesionalizó el conocimiento científico-musical en Buenos Aires, Zuola, toda la música colonial latinoamericana conocida en ese entonces, fue visto como un objeto histórico valioso y apropiado para la nación argentina. Para ello, paradójicamente, se lo hizo andaluz y un poco moro, o blanco y católico, como proyección de ideologías de cuño nacionalista.” (Illari, 2000 : 89)

entramado cultural que involucra a Cuyo, Perú, Chile —contadas veces a Bolivia—, en algunas narraciones las explicaciones nos llevan más allá de la península ibérica.

“La cueca la recibimos nosotros a través de Andalucía con el nombre de zambacueca o zamacueca; a su vez se cuenta, se dice, que los españoles la recibieron, que llegó a España, que era un ritmo árabe, que se lo denominaba zambra; en España se transforma en zambacueca o zamacueca, nosotros la recibimos de los españoles, ingresa por Perú, Chile y llega a Cuyo; después de un tiempo, acá en Cuyo se desmembra, porque era la conjunción de la zamba y la cueca, por eso se la denominaba zambacueca o zamacueca; entonces queda la zamba y la cueca; la zamba se arraiga, digamos, a nivel nacional, prácticamente en todo el país; la cueca se aquerencia más en Chile y en Cuyo; desde Cuyo llega al norte de Argentina, al norte de nuestro país.” (Omar Rodríguez, 7/1/2003)

“La cueca cuyana o, hablando más ampliamente, la zamacueca en general viene de Guinea, con los esclavos africanos, pero de la parte fina de la Guinea.” (Ángel Giménez, 4/6/2003)

Los cultores entrevistados actualizan en sus testimonios temas centrales de una discusión que agitó el campo de la musicología latinoamericana por décadas, en torno a la conformación de las músicas populares de las distintas regiones del continente y al protagonismo que en ese sentido le fue adjudicado a las culturas no europeas⁵. Con respecto a nuestro país, Vega tuvo una posición muy clara desde su texto de 1936, *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones*, en donde dedica un capítulo a este tema, titulado “Valoración de factores” (Vega, 1936 : 47-78), dividido en tres párrafos, donde estudia los “elementos aborígenes, africanos y europeos”; su argumentación consiste en eliminar los factores no europeos, con una sola excepción como veremos, concluyendo de la siguiente manera.

“Eliminada la influencia africana y la de todos los indígenas americanos, excepto los de la zona ex incaica, quedamos ante un heterogéneo bloque europeo introducido por las familias españolas del primer siglo, arraigado en la colonia y enriquecido en todo tiempo con sucesivos aportes de ultramar.” (Vega, 1936 : 87)

En relación con lo que el musicólogo bonaerense denomina elementos aborígenes, en primer lugar considera “los pueblos indígenas menos adelantados y los de categoría media”, recordándonos que “todos fueron desplazados, barridos, o

⁵ En los estudios acerca de la cueca chilena aparecen también estas dos conexiones culturales extraeuropeas, una que le asigna un exclusivo origen arábigo andaluz (Claro Valdés, 1994) y otra que

simplemente exterminados por la conquista” con algunas excepciones en Chaco y Neuquén.

“Si algunos elementos de su vida material pasaron a engrosar el caudal de los vencedores, ni una sola melodía, en cambio, ni una sola nota, ni una danza, ni instrumento alguno de los suyos fueron adoptados por los habitantes de origen europeo. (...) Los españoles no se molestaron en rechazar el canto de esos indígenas inferiores, porque ni siquiera imaginaron la posibilidad de tenerlo por expresión audible. No puede pedirse, en verdad, expresión sonora más vivamente opuesta a la estética europea.” (Vega, 1936 : 48)

Más adelante toma en consideración “una cadena de pueblos de alta cultura” de la zona andina, desde Colombia hasta Chile.

“Pues bien, los del sur —todos los del noroeste argentino y los araucanos— fueron también eliminados o desplazados. La música criolla no recogió de la de ellos absolutamente nada.” (Vega, 1936 : 49)

Sin embargo, otros pueblos de esa cadena, los que podríamos localizar en los actuales territorios de Ecuador, Perú y Bolivia, sobrevivieron a la conquista, y con ellos sus músicas, danzas e instrumentos.

“Esos pueblos son los que integraron el dominio imperial de los Incas. Dentro de ese complejo se reconocen vestigios de la música e instrumentos de las naciones preincaicas que los Incas vencieron y sometieron, pero, concretamente, sólo quedó viva y dominante una música que —propia o adoptada— era la música artística ‘oficial’ de los Incas.” (Vega, 1936 : 49)

Vega sí reconoce influencias y adopciones mutuas entre esta cultura y la euroamericana, aunque solamente con respecto a los bienes musicales no así en relación con loailable.

“Las danzas de los Incas no dejaron huella en las americanas criollas que se cultivaron en la República Argentina; algunos instrumentos fueron adoptados por una parte de los músicos euroamericanos del Ecuador, el Perú y Bolivia, y ocurrió lo propio con la música incaica ‘pura’. Al cabo de cuatrocientos años de contacto, la de los Incas sintió parcialmente la influencia europea y ésta adoptó algunos giros de la incaica —siempre en las repúblicas andinas del norte.” (Vega, 1936 : 49)

le atribuye un directo antecedente africano (Vicuña Mackenna, [1882] en Garrido, 1979), posición estudiada críticamente por Pablo Garrido en (Garrido, 1979 : 140).

Por otro lado, Vega argumenta la “eliminación del factor africano”⁶ en el “abismo sentimental” que separa el cancionero criollo de las músicas de los esclavos negros y sus descendientes, calificadas como “aullos” o “aullidos de animales” en las documentaciones por él citadas; y ve en esta diferencia “abismal” un obstáculo insalvable en cuanto a la comunicación de sus bienes culturales.

“Más de un siglo de convivencia popular entre negros y criollos pudo determinar una influencia de la música de aquellos en la de éstos y, sin embargo, no ha sido así. Y se explica. Un cancionero puede recibir influencias de otro a condición de que no exista un abismo sentimental entre ellos. (...) ...la música que importaron [los esclavos africanos] era, con muy rara excepción, de tan rudimentaria, original y extraña naturaleza, que el hombre blanco resultó inaccesible a su audición. (...) Esa música no pudo despertar en los criollos la apetencia necesaria para su adopción. (Vega, 1936 : 65)

Sin embargo, en el párrafo anterior afirma que los descendientes de los últimos esclavos “absorbidos por la cultura europea, adoptaron las danzas y la música de los salones y la campaña de entonces”, poniendo en evidencia que el tal “abismo sentimental” funciona como impedimento en un solo sentido. Sucede que Vega sólo se pregunta ¿en qué pudo haber influenciado la música africana en las canciones y danzas argentinas? Formulado el cuestionamiento en esos términos, desde el marco difusionista que sólo acepta un único sentido en la circulación de bienes culturales —de dominador a dominado—, las respuestas son obvias e insistentes a lo largo de todo el parágrafo.

“Las formas de la música y danzas africanas cultivadas en la Argentina, no tuvieron absolutamente ninguna consecuencia en el antiguo cancionero criollo.” (Vega, 1936 : 53)

“Por nuestra parte rechazamos en absoluto la influencia africana en la música popular argentina.” (Vega, 1936 : 54)

“Nosotros creemos que no existe en el cancionero argentino ni el más leve vestigio de música negra.” (Vega, 1936 : 58)

“Hemos afirmado que no existe en la música popular ni el más leve vestigio de música negra.” (Vega, 1936 : 58)

⁶ El parágrafo del libro *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e Investigaciones* Buenos Aires, Ricordi Sudamericana, (1936), en el que Vega rechaza la participación de la cultura africana en la música popular argentina, es una reformulación de algunos textos que fueron publicados en periódicos porteños, entre los que se encuentra el artículo titulado “Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo” (Vega, 1944 : Apéndice de publicaciones).

“...no obstante lo cual insistimos en que esas danzas y esa música no dejaron huella en la de origen europeo que ha llegado hasta nuestros días por tradición oral.” (Vega, 1936 : 58)

Una pregunta menos prejuiciosa, o al menos que no lleva implícita la respuesta, podría ser ¿en qué grado y mediante qué factores las músicas africanas colaboraron en la conformación, en la creación de la música popular argentina? Es decir, ¿qué elementos, estructuras, principios, maneras, formas, de las músicas africanas han tenido continuidad en las nuevas músicas engendradas a partir del traumático choque cultural producido desde la conquista de América? En este sentido, seguimos la perspectiva ofrecida por el musicólogo cubano Argeliers León en su artículo de 1986 “Continuidad cultural africana en América”.

“Los aportes musicales africanos, digamos nuevamente ahora, no son pedazos, segmentos o partículas que, desprendibles y desprendidas de sus músicas originales, vayan a insertarse en un complejo mosaico americano, hecho con otros restos de las culturas precedentes que concurren en el Nuevo Mundo. La presencia de rasgos afroides en toda la cultura americana no puede definirse en intentos de materializarlos en porciones, términos, modismos, o gestos que permiten, aislando estas porciones, y extrayéndolas quirúrgicamente con pinzas, ‘blanquear’ una cultura que supongamos básica y anterior; o establecer una base, de cultura blanca, atravesada de partículas negras. Hay que pensar en una música en América Latina y el Caribe como un complejo lenguaje que se inicia desde los procesos mismos de poblamiento, y donde el arranque primordial de las relaciones de producción (...) estuvieron engendrando una *nueva razón*, una *nueva lógica*, unas nuevas coyunturas culturales, nuevas aplicaciones a formas de vida totalmente nuevas.” (León, 1986 : 120)

Si releemos las citas en las que Vega se ocupa de los elementos aborígenes, encontramos igual distorsión, es decir, un intento de juzgar la influencia que han ejercido las músicas indoamericanas sobre el cancionero criollo, desestimando implícitamente que esas músicas prehispánicas puedan ser integrantes de la cultura popular americana contemporánea al pensarlas como influencia, pero condicionando la respuesta negativa desde la perspectiva difusionista por el hecho de ser músicas de las clases subalternas. Y por si el difusionismo no es convincente, se esgrimen los argumentos de “abismo sentimental” y de “expresión opuesta a la estética europea”, intentando justificar el no ascenso social, la no adopción de las músicas indoamericanas y africanas por la sociedad criolla, invirtiendo convenientemente la dirección de la circulación cultural que el mismo difusionismo pregona.