

〈Artículo〉**El nacionalismo cultural en torno a la práctica del baile :
Un estudio crítico sobre el discurso folklórico de Carlos Vega *****Taro NAGANO******Introducción**

¿Qué nos pueden aportar hoy los estudios sobre el baile? En los últimos tiempos crece el interés por el baile como objeto de investigación desde distintos campos de estudio como Antropología, Sociología, Historia y Estudios Culturales. No solamente los aspectos estéticos y kinéticos, sino los aspectos sociales y semánticos de la danza ganan una atención cada vez mayor¹⁾. Pese a la aparente invulnerabilidad estructural de algunas danzas estilizadas, su práctica está siempre sujeta a cambios sociales y a las consecuencias de transferencia de un grupo a otro.

En este trabajo queremos resaltar el sentido de la definición del repertorio de las danzas folklóricas argentinas y una lucha por tomar iniciativa en fijar el modelo de representarlas en el campo de su práctica urbana en relación con el nacionalismo cultural.

En la Argentina de la primera mitad del siglo veinte, varias danzas de origen rural se urbanizaron como consecuencias de la representación teatral, la enseñanza y la creación de nuevos ámbitos de práctica. Por otro lado, las danzas han sido el objeto preferente de estudios folklóricos junto a la música que las acompaña. Este creciente interés hacia el baile rural se explica en principio por la reacción nacionalista a la inmigración y a la cultura extranjera –sobre todo norteamericana– que llega a través de los medios de comunicación masiva. La práctica de este tipo de baile tenía doble función didáctica de mostrar un ejemplo de nacionalidad y proveer oportunidades de

integrarse en la cultura nacional.

Por lo tanto, mientras se expande la práctica de estas danzas en el ámbito urbano, la actividad de registrar la cultura musical rural en que el canto, la música y el baile forman un conjunto inseparable fue efectuada por estudiosos del folklore. Son dos actividades motivadas por la misma inquietud nacionalista sobre la cultura, complementarias pero contrastantes en varios sentidos. Al comienzo parten del mismo tronco, pero se separan en un momento dado, y a medida que ambas partes toman conciencia de su propia misión, se produce una lucha por tomar iniciativa. Puesto que la ejecución del baile no deja ningún rastro fuera de la memoria de los ejecutantes y algunas esporádicas descripciones de quienes presencian, nos surge, sobre todo, un problema metodológico cuando queremos trazar la historia del estilo del baile denominado variamente como folklórico, criollo, nativo, tradicional, popular o llamado simplemente “folklore”. No hay más remedio que pedirle datos a la ciencia que parece no querer contarlos todo.

Carlos Vega (1898–1966) dejó una admirable documentación sobre la historia del baile criollo argentino correspondiente al período anterior a 1900. Vega es considerado uno de los maestros de la Etnomusicología latinoamericana. Sus estudios de las danzas, los instrumentos, y las melodías son fundamentos imprescindibles para emprender cualquier estudio sobre el fenómeno musical de la Argentina². Y además formó muchas generaciones posteriores de musicólogos bajo su tutela (Aretz 1991).

Sin embargo, Carlos Vega, quien trabajó más como folklorista, o folklorólogo en su época, no se interesó en la tarea de registrar la reproducción urbana del folklore. Más bien fue uno de los estudiosos de folklore más preocupados por distinguir las actividades de los aficionados de las de los especialistas. Ello se debe a que fue en el campo de la música y danzas folklóricas donde los estudiosos del folklore se vieron obligados a luchar más por ganar su legitimidad y autoridad. A partir de las primeras décadas del siglo veinte, se generalizó en la sociedad Argentina el hábito de dar comúnmente el nombre de *folklorista* tanto a quien recoge música popular con objetivo artístico como a los que interpretan esa música, lo cual les

molestaba a los estudiosos del folklore (Vega 1936 : 14-15).

Por evitar confusión Vega llama “proyecciones del folklore”³⁾ a todas aquellas actividades que aprovechan el conocimiento de los hechos folklóricos y afirma lo siguiente : “No hay que confundir el Folklore –la ciencia– con las proyecciones –utilización de sus materiales para diverso objeto–” (Vega 1944 : 58). Luego enumera sus variedades como la proyección política, la proyección ética y la proyección estética.

Vega las coloca fuera de la actividad científica del Folklore, pero admite que “sirven para robustecer la conciencia de la unidad nacional, para contraponer las antiguas reservas morales a la expansión de reprobables o inconvenientes ideas, usos y costumbres modernos, para difundir el conocimiento de las especies folklóricas con fines artísticos” (Vega 1944 : 58-61).⁴⁾

Curiosamente Vega dedicó los últimos días de su vida a esbozar la historia de la “proyección folklórica” argentina en el marco del *movimiento tradicionalista* (Vega 1981). A pesar de valiosos datos e reflexiones suministrados por estos artículos reunidos en un libro póstumamente, su alcance nos parece insuficiente en la medida en que su objetivo es sólo dar énfasis al pensamiento del que se nutre dicho movimiento y explicar sus consecuencias, y no toma en consideración la iniciativa de quienes intervinieron en el proceso. Sin embargo, esta insistente negativa al protagonismo de los agentes de la “proyección” puede ser el punto de partida de nuestra investigación ya que esta práctica discursiva revela la existencia de una corriente muy potente que le llevó a Vega a hacer frente por toda su vida⁵⁾.

Por lo tanto emprenderemos una revisión histórica del discurso folklórico de Vega para revisar la ideología latente en su obra y explicar su ambivalencia en cuanto al fenómeno de la proyección situándonos en el propio contexto histórico y social.

En el Capítulo I intentaremos ubicar el marco teórico de Vega en su época y vincularlo con otras propuestas contemporáneas con el fin de extraer la estructura lógica de su pensamiento. En el Capítulo II

reflexionaremos sobre el sentido político de determinar el repertorio local del baile y pondremos de relieve la aportación particular de Vega. Y por último, en el Capítulo III, analizaremos el carácter supervisor de su discurso dirigido a los “tradicionalistas”, es decir, aquellos que deseen representar las danzas en el escenario.

I Epistemología del Folklore en la década de los 40

I — 1 Ciencia frente al diletantismo

En este capítulo primero queremos ubicar los planteamientos teóricos de Vega dentro del mapa del estudio folklórico de su época y resaltar luego los puntos característicos de ellos. A través de una lectura crítica de las publicaciones folklóricas de la década de los cuarenta, se puede constatar que primero hubo una fuerte preocupación generalizada entre los estudiosos por lograr la formalización del Folklore como ciencia preocupados por la necesidad de desvincularse del diletantismo.

Hacia mediados de la década del 40, varios estudiosos del folklore intentaron formular sus ideas acerca de la teoría y metodología del Folklore⁶, lo cual coincide más o menos con el inicio del segundo período del desarrollo de los estudios folklóricos en Argentina (Blache 1986). Todos compartían la inquietud de definir el objeto y el alcance de la ciencia. En los textos producidos en la época, cada tratadista da cuenta de ella. Todos hicieron llamamientos al fortalecimiento del Folklore como ciencia, por ejemplo, la búsqueda del reconocimiento dentro del campo científico, la separación de la ciencia de otras prácticas relacionadas con el folklore, la protección del Folklore de los intentos de incluirlo en otras ciencias, etc.

Carlos Vega también se sentía alarmado ante esta situación. Desde joven Vega colaboró en los diarios y revistas escribiendo sobre la música. A pesar de que fue prácticamente autodidacta, la suerte de haberse incorporado al Museo de Historia Natural en 1926 le llevó a formarse sólidamente rodeado por naturalistas, arqueólogos y etnógrafos (Chase 1966). Sobre todo la influencia intelectual de José Imbelloni fue decisiva en la medida en que por él conoció los principios de la Escuela Histórico-Cultural de Berlín, a la que

perteneció el destacado musicólogo Curt Sachs (Roldán 1998).

Vega asumió el cargo del jefe del gabinete de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales en 1931 y desde entonces comenzó sus viajes de investigación a distintas partes de la Argentina y a los países vecinos. También fue designado auxiliar docente en la Facultad de Filosofía y Letras y técnico de folklore del Instituto de Literatura Argentina (Roldán 1998). Llegado al poder Juan D. Perón, los estudios folklóricos consiguieron más respaldo institucional. En 1948 se creó el Instituto de Musicología⁷⁾ bajo los auspicios del Ministerio de Educación y Vega ocupó la dirección (Carrizo 1953 ; Chase 1966). Con este suceso se completó la promoción académica de Vega de la que se ha de señalar su estrecha relación con el poder político estatal.

Entre 1931 y 1946 Vega publicó 4 monografías y una colección de escritos musicológicos aparecidos en varias publicaciones periódicas (García Muñoz 1987). La tercera de sus monografías titulada *Panorama de la música popular argentina* (1944) incluía un ensayo sobre la ciencia del folklore en el que Vega expuso su deseo de contribuir a la constitución del Folklore como ciencia. En cierto modo, él veía como ningún otro la amenaza a la estabilidad del Folklore como ciencia autónoma porque los folkloristas estaban en un “momento de incertidumbre con respecto a la índole y finalidad de Ciencia del folklore” (Vega 1944 : 20). Por lo tanto afirma que “si el Folklore no puede limitar su campo ni caracterizar sus hechos, podrá ser un pasa-tiempo, pero no será una ciencia” (Vega 1944 : 20–21).

Otros autores también manifestaron inquietudes semejantes. Imbelloni cree que el estudio folklórico está en el umbral, o fase liminar, y que “reina gran disparidad de visiones en lo que concierne a la materia, los fundamentos y el método, de modo que se hace necesario algo que se parezca a una convención de puntos básicos o primarios” (Imbelloni 1943 : 11). Imbelloni encuentra las causas de desorientación en la conducta de las personas atraídas por el Folklore y la evolución de la investigación folklórica. Por lo tanto, Imbelloni elucida que en la primera etapa el impulso que motivaba los estudios era el interés hacia “lo romántico, lo pintoresco, lo nostálgico” y le

faltaba “levadura científica”. En la segunda “nace el afán de estudiar para qué sirve este grano y este granero, y para cuál finalidad lo hemos recogido y almacenado” (Imbelloni 1943 : 14).

La observación de Imbelloni acerca del Folklore resulta interesante ya que admite que el comienzo fue diletantismo. Para desprenderse del diletantismo y constituir un campo académico autónomo, los estudiosos debían diferenciar lo que es la actividad científica y lo que no lo es.

I — 2 Evolucionismo y la teoría de ascenso y descenso de bienes culturales

El primer paso para dar formalidad al Folklore fue definir el objeto de su estudio. Entonces la definición del *pueblo* como portador del folklore fue discutida ya que se consideraba que el Folklore estudia el *pueblo* y el *saber del pueblo*. La noción del *pueblo* se descubrió en Europa a finales del siglo XVIII (Burke 1991), pero su implicación varía según época y lugar. En cuanto a la Argentina de la década de los 40, podemos observar un fundamento compartido por todos los folkloristas. De acuerdo con el evolucionismo predominante hasta la aparición del funcionalismo –y su consecuente relativismo cultural– era muy común suponer tres niveles a las sociedades humanas según el grado de desarrollo cultural: sociedad civilizada, sociedad media y sociedad primitiva. Al respecto Vega formula lo siguiente : “Aplicado el término ‘superior’ a las clases ilustradas, queda el de ‘inferior’ para los grupos populares y para los etnográficos. Correspondería llamar estratos ‘me-dios’ a los populares, como hemos hecho algunas veces” (Vega 1944 : 23). Entonces al Folklore le corresponde estudiar estratos medios, es decir, el “pueblo”.

Los tratadistas como Vega e Imbelloni coincidían en que el objeto propio de la ciencia del folklore es la “supervivencia”. O sea que, el fenómeno folklórico emana del mecanismo que lo produce, la tradición como proceso. Dice Imbelloni que la “tradición indica el mecanismo por el cual heredamos los bienes que fueron propios de nuestros mayores, mientras pervivencia [= supervivencia ; nota del citador] es la propiedad de esos bienes heredables,

de conservar su forma a través del tiempo” (Imbelloni 1943 : 59). Por ello se supone unas capas culturales superpuestas verticalmente. Como regla general los que están abajo imitan a los que están arriba. De modo que las capas que están abajo representan los bienes culturales que pertenecieron al “pueblo modelo” que va formando las capas superiores o nuevas. De tal manera, “todas las formas del Folklore, incluidas las que nos parecen más rústicas, fueron un día propiedad y ornamento de los jefes, cortesanos, sacerdotes, caciques, comerciantes adinerado, maestros y artistas...” (Imbelloni 1943 : 67).

Vega simplifica el esquema de Imbelloni en términos de dos estratos superpuestos de modo vertical. De manera que “En el ambiente ‘inferior’ subsisten numerosos hechos que el estudioso, desde su plano ‘superior’, descubre con extrañeza, porque intuye en ellos inferioridad explayada, antigüedad sin extinción. Reconoce la inferioridad por comparación” (Vega 1944 : 24). Según el modelo de Vega el investigador debe estar fuera del dominio del objeto de la investigación : “Las supervivencias sólo son supervivencias vistas desde el plano de los grupos superiores” (Vega 1944 : 26).

Aplicado este modelo al estudio del baile, Vega formula una teoría de ascenso y descenso de bienes culturales en la que se explica el origen de las danzas vernáculas en términos de la transmisión de ellas de la capa superior a la inferior, lo cual refleja una fuerte influencia del pensamiento difusionista : “El Folklore recupera al ‘pueblo’, protagonista y vivificador de la Cultura, cuando procura establecer, mediante la comparación de hechos análogos alejados en el espacio, el desplazamiento de los hombres mismos” (Vega 1944 : 58). Lo característico del estudio de Vega es que le da prioridad a la *forma* sobre el *estilo* y el *significado*. Entre estos tres aspectos que constituyen la danza lo más importante para él es la forma coreográfica que los pueblos americanos heredan de Europa. Según Vega, cualquier bien cultural, la forma coreográfica en este caso, se transmite en general del centro a la periferia y del nivel superior al inferior (=descenso), salvo algunas excepciones en que un individuo perteneciente a la capa superior tome

elementos del pueblo (=ascenso) y los difunda desde el centro–superior⁸⁾. En este sentido Vega tenía una concepción muy eurocentrista y clasista : la capa superior le corresponde a Europa y la capa inferior a las Américas. Dicho de otro modo, teóricamente Vega no reconoce al pueblo americano el papel de creador y emisor.

I — 3 La exclusión de lo indio, lo africano y lo contemporáneo

En el período que nos ocupa, las orientaciones teóricas del Folklore se dividían entre historicista y sociologista. El historicismo corresponde a una tendencia que intenta reconstruir el origen y el desarrollo de los fenómenos culturales desde la perspectiva del evolucionismo y difusionismo. En cambio, el sociologismo es otra tendencia que trata de comprender los fenómenos culturales en su integridad y sus funciones que desempeñan dentro de una sociedad a la manera del funcionalismo iniciado por Durkheim, Malinowski y Radcliffe–Brown. Carlos Vega pertenecía al grupo de estudiosos que concebía los hechos folklóricos en relación con el pasado, y afirma que “el Folklore es una ciencia histórica” (Vega 1944 : 21). De ahí que criticó a los autores de “manuales” de Folklore como Van Gennep, Saintyves y Varagnac, porque estos estudiosos europeos “insisten en que el Folklore es una rama de la Sociología”, lo cual fue erróneo para él (Vega 1944 : 44–7).

Por otro lado, Augusto Raúl Cortazar, cuyo planteamiento teórico alcanzó mayor difusión en Latinoamérica, no dudó en afirmar que “la Sociología pasa a ser la ciencia tutelar” del Folklore (Cortazar 1942 : 17). Cortazar tenía una visión amplia con respecto al estudio del folklore, y pensaba que la integración de las perspectivas de distintas disciplinas y la incorporación de nuevas propuestas teórico–metodológicas constituirían un nuevo estudio integral del folklore. Por tanto, sostiene que el “método puramente histórico parece hoy insuficiente y exiguo” (Cortazar 1942 : 50) porque “al folklorista le preocupa lo actual, lo contemporáneo, lo recogible y documentable como manifestación viviente” (Cortazar 1942 : 50). Asimismo critica la orientación historicista que él llama “escuela antropológica” ya que sus conclusiones son “exageradas” (Cortazar 1942 : 16).

Es evidente que ni Vega ni Cortazar identifican la orientación historicista con la metodología de la Historia propiamente dicha. Lo que hay que subrayar aquí es el modo de concebir el fenómeno cultural. Se trata de un particular modo de explicar el fenómeno folklórico, como lo hemos visto, en términos de “supervivencia” de las formas culturales antiguas en el “pueblo”. Entonces, según Vega, “el sociólogo busca las consecuencias de la relación entre los hombres y el folklorista observa expresiones particulares de pasadas etapas culturales, incluso las instituciones mismas” (Vega 1944 : 50). Desde este contraste lo que resulta claro es que a Vega le interesan menos la actualidad, la contemporaneidad y las consecuencias de la relación humana que las expresiones de pasadas etapas culturales. Además, a pesar de la diferencia en concebir el fenómeno folklórico, ambos teóricos coincidían en la idea de que la Sociología estudia la “sociedad civilizada” mientras el Folklore estudia la “sociedad media”.

Por otro lado, todos los tratadistas estaban de acuerdo en que la Etnografía queda fuera del dominio del Folklore. Entre los tres tipos de sociedad humana, el último tipo “primitivo” es el objeto de investigación etnográfica⁹⁾. A diferencia de los antropólogos europeos que encontraron la sociedad primitiva en ultramar, los americanos la descubrieron dentro de sus territorios nacionales. Al respecto Vega formula claramente su objeto de estudio de la manera siguiente: “Danzas indias y africanas se conservan hasta hoy, tan puras como han podido, en los cerrados grupos sociales que en algunos lugares del continente escaparon a la penetración espiritual del europeo y del criollo. Su estudio corresponde a la Etnocoreografía (sic). Las variedades criollas sobrevivientes en la situación folklórica constituyen el objeto de nuestra atención” (Vega 1956 : 17).

Así queda demostrado que el discurso folklórico se constituye, tanto para Vega como para otros estudiosos de la época, en el espacio donde no cabe lo contemporáneo, lo indio ni lo africano. Entonces el lugar privilegiado para el Folklore sería denominado lo criollo sin más fundamentos razonables que esta división de trabajo¹⁰⁾.

II Aspectos políticos de la determinación del repertorio criollo

II — 1 Proliferación de nombres del baile criollo

En comparación con otras temáticas del Folklore, los estudios de Vega siempre se vieron amenazados ante la rápida urbanización¹¹⁾ de la música y las danzas rurales. Respecto a la práctica de danzas, ya desde los finales del siglo XIX empezaron a surgir algunos centros tradicionalistas en Buenos Aires en que se bailaba danzas criollas que obtuvieron nuevo significado desde que el drama criollo tuviera gran éxito (Vega 1981). En 1921 marcó otro hito importante la llegada a Buenos Aires de la compañía del Arte Nativo dirigida por Andrés Chazarreta. Este docente procedente de una provincia del noroeste argentino representó numerosas danzas regionales en el escenario, muchas de las cuales eran desconocidas en la ciudad de Buenos Aires (Nagano 2001). El impacto de las danzas criollas y su posterior socialización en centros, peñas y academias genera otro campo de práctica en la urbe, en el que la tradición llegó a ser algo que se aprende y se disfruta de manera institucionalizada e indirecta. Este nuevo campo de práctica urbano necesita manuales, partituras o grabaciones por ejecutar el baile, además de la fábrica de calzados, indumentaria y ornamentos típicos.

Como ya hemos señalado, cabe notar que este nuevo campo de actividad se caracteriza por su fuerte connotación nacionalista. Aunque sería equívoco encasillar toda la práctica entera en el dominio de la ideología, no se puede negar la existencia de la expectativa general de descubrir nuevas formas de expresión artística. Por ejemplo, uno de los críticos que presencié el estreno de la compañía de Chazarreta en Buenos Aires sugirió la “posibilidad de crear un arte coreográfico argentino” (Chazarreta 1949). Entonces, es natural que tanto los aficionados como los profesionales de baile criollo infirieran que las danzas vernáculos fuesen productos originales de la Argentina.

Además cuantas más danzas se encuentren, más riqueza cultural se afianza para la Argentina. Entonces todas las variedades que se encontrasen en el país con sus propios nombres fueron definidas como “criollas” tal como lo harían con especies de nuevas plantas descubiertas. Como consecuencia,

el repertorio argentino de danzas criollas se fue ampliando en las primeras décadas del siglo veinte agregándose danzas regionales por una parte, y creando “danzas folklóricas nuevas”, o sea, danzas inventadas combinando libremente los elementos tradicionales por otra parte¹²⁾

Esta concepción naturalista, o “determinismo geográfico” al decir de Vega, fundó la base de la proliferación de danzas tradicionales en el siglo veinte. Entonces hubo intentos de hacer taxonomía adecuada con el fin de poner en orden la confusión. Por ejemplo Jorge M. Furt publicó un ensayo titulado *Coreografía gauchesca* en 1927 manifestando lo siguiente :

Parecióme increíble la afirmación de tantas especies coreográficas distintas –nuestros “folkloristas” a cada nombre hallado, agregan a su lista una danza original– ante la visión de piezas con gran similitud de detalle y de conjunto (Furt 1927 : 7).

Desde el punto de vista de las formas coreográficas y sus componentes, no existe mucha variedad de danzas en el repertorio criollo argentino. Pero, como en muchos casos se tiende a darle una denominación propia a una variante en la misma especie, el tema de la taxonomía del baile tradicional se complicaba bastante y causaba confusión.

II — 2 Sistematización del repertorio local

Uno de los aportes importantes de Vega al estudio de las danzas fue la elaboración de clasificación de danzas locales siguiendo la línea y la metodología fijadas por Furt. Primeramente, Vega descartó contundentemente el determinismo geográfico de algunos folkloristas que creían que la peculiaridad ambiental crea tal o cual danza, y presentó otro modo de explicar el origen de las danzas acorde con su teoría. El atribuyó origen europeo a todas las formas coreográficas del baile criollo sin excepción.

Según su teoría de ascenso y descenso de bienes culturales, la danza pasa de un salón superior a otro inferior, pero nunca “de pueblo a pueblo”

(Vega 1956 : 186). Entonces, a pesar de la emigración de grupos humanos a América y contactos con los aborígenes, ninguna danza que no fuera europea llegó a tener popularidad en el salón, es decir, de manera socializada. Como hemos visto, Vega no niega la posibilidad de la existencia de danzas no europeas en ámbitos reducidos como familia y comunidad, pero eso no afianza la práctica generalizada en salones. Reiteramos que el foco de atención de Vega es la forma, no el estilo o la manera de hacer. En cuanto al estilo admite la influencia indígena o africana, y sólo en esa medida, o sea en estilo o en manera se puede suponer la originalidad americana¹³⁾

Vega sistematiza las danzas según criterios morfológicos y cronológicos. La clasificación morfológica divide las danzas en : 1. danzas individuales ; 2. danzas colectivas ; 3. danzas de pareja. El último de los tres grupos, las danzas de pareja, es el último invento del hombre según Vega, y los subdivide en 5 categorías : a. danzas de pareja suelta independiente, picaresca y apicaradas ; b. danzas de pareja suelta independiente, señoriales ; c. danzas de parejas interdependientes, animadas ; d. danzas de pareja enlazada ; e. danzas de pareja abrazada. Las subdivisiones corresponden a las épocas en que las danzas llegaron de Europa a América en orden de aparición y Vega llama “generación” a cada una de las unidades (Vega 1956).

Esta clasificación morfo–cronológica le sirvió a Vega para determinar las rutas de transmisión de las danzas. En relación con el actual territorio argentino, había tres centros de promoción de danzas según Vega : Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires. La más antigua de las generaciones, el grupo de danzas picarescas, había llegado de Lima y de Santiago al noroeste argentino, mientras que en la región de Buenos Aires predominaron las danzas de generaciones posteriores. De manera que la dispersión de distintas especies coreográficas no se explica por condiciones geográficas sino por los “profundos y complejos procesos históricos” (Vega 1956 : 20). A través del estudio minucioso de documentos históricos, Vega corrobora el desenvolvimiento de las formas coreográficas en el pasado nacional al mismo tiempo que refuerza su tesis de descenso y ascenso de danzas.

Entonces la constitución del repertorio local le resulta algo azarosa a Vega y lo más importante sería la estructura global. Esta perspectiva histórica le permite a Vega despejar localismos y de recuperar nexos perdidos para con el “panorama en toda la extensión continental y a lo largo de siglos” (Vega 1956 : 20). En este punto Vega parece negar toda la posibilidad de suponer la constitución de un repertorio nacional de danzas, pero tenemos que recordar que su especulación teórica gira en torno a las formas coreográficas. Entonces otros elementos como estilos y maneras afianzan y justifican la ostentación del repertorio nacional o regional.

Por ejemplo, en un ensayo sobre el *Tango* Vega concluye que la coreografía de dicho baile es argentino por su manera de bailar con *cortes*, o sea la suspensión del desplazamiento, y por haber integrado todo tipo de figuras coreográficas (Vega 1956 : 193–204). Pero hay más. Otra razón por la que el *Tango* podría ser calificado “argentino” es el hecho de haber triunfado en París. Para Vega, a quien le interesa más el fenómeno de transmisión de danzas de un espacio a otro que la práctica en un determinado espacio geográfico, el reconocimiento por parte de salones de Europa, estrato superior según su concepción, tiene mucha importancia. No es que Vega no tenga nacionalismo, sino que toda la maquinaria suya de teoría y metodología no le permite sentir fácilmente la satisfacción de tener una cultura propia.

III Documentación, reconstrucción y representación.

III — 1 Publicación de “folletos”

Hasta ahora hemos comprobado que Carlos Vega se mantuvo crítico al nacionalismo fácil de la gente. Es cierto que su rigor científico no le permitía oscurecer la razón, pero en cuanto a la labor de divulgación, se le nota más explícita su disposición a fomentar la conciencia nacional a través de las danzas criollas.

Aparte de los trabajos teóricos, la comprobación histórica de su teoría y la investigación en campo, Vega dedicó también muchos esfuerzos para difundir su conocimiento especializado entre no especialistas. Podemos recordar que se creó un ambiente propicio para la divulgación del folklore

durante el régimen populista del gobierno de Perón (Carrizo 1953 : 28). A partir de 1944 Vega empezó a publicar folletos del baile criollo –que llegaron a contar 23– cada uno de los cuales fue dedicado a una danza¹⁴). La publicación de los folletos corresponde a la demanda de material dedicado a las danzas.

En 1939 el Consejo Nacional de Educación decide incorporar el material folklórico a la enseñanza primaria, en cuyo programa la música y la danza forman parte importante junto con otros materiales verbales y lúdicos, y el Consejo Nacional de Educación editó Antología folklórica argentina al año siguiente. Este hecho implica la creación de un nuevo campo de práctica de danzas entre los escolares, además de peñas y academias que ya habían comenzado a funcionar. En 1946 el Consejo Nacional de Educación aprueba un programa de las danzas nativas en que designan el aprendizaje de las danzas según grados (Moya 1972 : 184). Atendiendo al aumento de la demanda del público, se publicaron muchos manuales coreográficos del repertorio criollo. Una de las primeras publicaciones del manual fue *Coreografía descriptiva de las danzas nativas* (1941) por Andrés Chazarreta.

Sin embargo, los folletos de Vega no seguían el modelo de aquellos manuales de danzas que describían sólo el desarrollo de la coreografía, los elementos del baile y a veces la música y las letras. Estos folletos, destinados a aficionados de danzas, cuentan con el mismo plan para suministrarles todo tipo de información necesaria : Clasificación, Historia, Origen, Música, Coreografía, El espectáculo, Cronología, Carácter y Bibliografía. Además una concisa definición o descripción de la danza encabezaba cada folleto.

Lo cierto es que los datos históricos ocupan siempre más de la mitad del espacio por lo que esta publicación resulta poco práctica para los que deseen aprender las danzas. Su objeto era más bien suministrar informaciones útiles e indispensables para una representación deseable, y lo expresa claramente : “Como estas explicaciones están destinadas a la exhumación tradicionalista, y especialmente a la escolar, se supone la organización de espectáculos.” (Vega 1986, Tomo II : 350. De aquí adelante se indican las páginas en la

citada edición). En los folletos, Vega se refiere a menudo a las desviaciones cometidas por los “tradicionalistas” y las reprocha. Lo que se intenta es reconstruir la autenticidad histórica y factual. Cualquier artificio tradicionalista detectado es descartado por el autor.

Ⅲ－2 Reconstrucción del pasado coreográfico

Comparados con otros escritos de Vega dedicados a fines musicológicos, los folletos del baile criollo resultan interesantes en la medida en que se revela directamente su preocupación por la conducta de los aficionados, y también por los profesionales del baile, presente en todo momento. Sin embargo, igual que en otros estudios musicológicos, no se refiere a los individuos que ejecutan las danzas ni cómo y en qué circunstancias las ejecutan. Por otro lado, mientras Vega detalla los testimonios acerca de una danza encontrados en los documentos y las memorias de ancianos escuchadas por él, no toma en consideración los datos históricos correspondientes al período posterior a 1900 ya que por entonces comienza el movimiento tradicionalista que, según su teoría, debe ser colocado fuera del proceso folklórico. Entonces, de las informaciones recientes se utilizan solamente partituras musicales y descripciones coreográficas como posibles fundamentos de la representación.

Con respecto a la selección de danzas enfocadas a la publicación, lo que se pone de relieve es que hay más intenciones de reconstruir el repertorio histórico de la región que de proporcionar a los ejecutantes una visión equilibrada del repertorio actual. Muchas danzas referidas son ya extintas desde el punto de vista social, pero tienen importancia para Vega en tanto que prueban la congruencia de su perspectiva teórica de ascenso y descenso de bienes culturales que reúna las Américas con el Viejo Mundo.

Una de las consecuencias llamativas de la perspectiva de Vega es que se distingue el folklore *histórico* del *vivo*. Es decir, hay folklore que ya no tiene vigencia y hay otro que sigue vigente. Por ejemplo, el *Cuándo* es una danza que pertenece al folklore histórico “que no se ejecuta hoy en ningún lugar del territorio argentino (ni fuera de él) como danza del repertorio social

moderno campesino o ciudadano”, pero existen “numerosos recuerdos de su pasada boga en gran parte de las provincias y territorios nacionales” (Tomo I : 293). En cambio, el *Gato* es “uno de los pocos bailes folklóricos vivos” que “se ejecuta espontáneamente hasta nuestros días en remotas aldeas del noroeste argentino” (Tomo II : 143). En principio la práctica moderna de los tradicionalistas es excluida del folklore vivo, por lo cual se refiere al *Escondido* como baile que “subsiste por tradición en lejanas aldeas aún incontaminadas por la <folklorería> porteña” (Tomo II : 321).

De estas afirmaciones resulta claro que en general Vega no daba crédito a los trabajos de los tradicionalistas. Sin embargo, la postura de Vega es contradictoria cuando elogia la reconstrucción de la danza *Condición* por los tradicionalistas de Catamarca en 1916. Evidentemente la *Condición* forma parte del folklore histórico que “parece haber tenido escasa resonancia en los círculos cultos de las provincias y, probablemente, ninguna en el ambiente popular”, como reconoce Vega (Tomo I : 351). Sin embargo, el hecho de que la tradición popular conservara la memoria de que el héroe de la Independencia nacional bailó esta danza con una dama catamarqueña llevó a un grupo de tradicionalistas locales a reconstruirla. Esta labor fue evidentemente la de proyección folklórica ya que se trata de la reconstrucción consciente de una tradición extinta. Sin embargo la diferencia con las tareas de otros tradicionalistas fue que quienes desempeñaron la reconstrucción fueron de familias distinguidas de Catamarca, y lo llevaron a cabo a base de la memoria de una anciana que también pertenecía al mismo rango.

En el folleto dedicado a la *Condición*, Vega publica la versión catamarqueña del 1916 que él mismo reconstruye reuniendo los recuerdos personales de quienes intervinieron en el acontecimiento, y afirma que es “la versión auténtica que nos llegó por *tradición oral*” (Tomo I : 372. El enfatizado es nuestro). Aquí emplea Vega el término “oral” de una manera muy peculiar, a fin de designar que las informaciones fueron recogidas directamente de los protagonistas sin ayuda de los escritos. Pero si se trata de un término folklórico, el proceso de transmisión *oral* debe ser el de

imitación espontánea atraída por su “superioridad”, según la terminología de Vega.

Es cierto que Vega salvó del olvido el hecho histórico de una versión coreográfica, pero sería dudosa la pertinencia de calificarla de esta manera desde el punto de vista folklórico al que se recurre siempre. Si esta danza no tuvo resonancia ni en el ambiente popular ni en el culto, ¿por qué merece la atención del Folklore? Además lo citado en el texto contradice al principio de no utilizar los documentos posteriores a 1900. Entonces, la arbitrariedad de incluir esta danza en una serie de folletos de los bailes tradicionales sería justificada por su teoría del “ascenso” de bienes culturales y por ser el hecho de conmemoración de dos momentos del fervor patriótico: la guerra de independencia y el centenario de la declaración de la independencia nacional. Hoy nos es difícil constatar hasta qué punto Vega respondía a la demanda de la sociedad, pero lo cierto es que se refiere a su posible utilización en “films, piezas teatrales o simples espectáculos de carácter histórico” (Tomo I: 373).

Otro ejemplo similar es el de la *Sajuriana* de la que se cree que el Ejército emancipador llevó de Argentina a Chile en 1817. Vega no encontró ningún documento histórico ni un testimonio de la tradición oral en Argentina. Sin embargo, a base del escrito de un memorialista chileno realizó investigaciones en Chile, en archivos y en campo, y llega a concluir la difusión de la *Sajuriana* en las provincias de Cuyo, región colindante con Chile, entre 1815 y 1850. Además publicó una versión musical conservada en Chile y una coreográfica especulativa cuya atribución a la supuesta *Sajuriana* argentina del 1817 sería cuestionable. Este caso, mucho menos consistente que el anterior con respecto a la noción de folklore, resalta el deseo de Vega por llenar el vacío histórico con el fin de dar sustancia a un documento histórico, es decir, un escrito. Aquí el discurso científico está al servicio de sus teorías en vez de dirigirse a la sociedad y la gente.

Evidentemente el discurso folklórico de Vega acerca de las danzas es muy contradictorio. Por un lado pretende formular la verdad científica independientemente de las ideas falsas y desnaturalizaciones cometidas por los ejecutantes de las danzas, y por otro lado tenía qué decir sobre lo que se

hace y quería agregar lo suyo a esa actividad. A pesar de su pose aparente de neutralidad científica, Vega imponía su ideología eurocentrista y clasista desde la posición privilegiada que le concede la autoridad académica.

En cada folleto la sección del Espectáculo instruye al lector qué imitar y qué evitar. Las sugerencias tratan de indicar el período, la extensión geográfica y el ambiente social adecuados para situar mejor la representación. También se refiere a las maneras de bailar que recomienda evitar. Todo ello, visto desde la óptica de quienes practican las danzas —tradicionalistas, según Vega— parecería una traba que no les permite desarrollar su creatividad y les impone el deseo de controlar su práctica.

Conclusión

En este ensayo hemos intentado analizar de manera crítica el discurso folklórico de Carlos Vega con el fin de poner de relieve la historicidad de su marco teórico con especial atención a su función supervisora frente al discurso y la práctica de los tradicionalistas.

Su teoría de ascenso y descenso de danzas connota una concepción eurocentrista y clasista típica de Europa decimonónica. Entonces su marco teórico, que podría parecer menos nacionalista que otros de la época, por ejemplo el de Cortazar, en realidad se basaba en la convicción de la superioridad de la civilización europea. La consecuencia lógica de esta perspectiva fue poner énfasis al estudio histórico de formas coreográficas introducidas en el continente americano.

Los estudios históricos de Vega sobre las danzas excluyen sistemáticamente de su perspectiva el campo de la práctica, es decir, la dimensión sociológica del baile, por no reconocer la capacidad creativa a los agentes de esa práctica. Pese a los múltiples viajes de investigación realizados, las observaciones directas fueron utilizadas de manera complementaria a los documentos históricos en la mayoría de sus escritos. La vigencia actual le preocupa menos mientras se dedica a buscar registros históricos como un arqueólogo que fuera excavando la tierra en busca de objetos. Sin embargo su preocupación constante por impedir la

desnaturalización de las danzas nos permite ver el proceso social en que la práctica se desenvuelve negociando su lugar propio con el discurso supervisor.

A pesar del anacronismo de la teoría y la parcialidad de sus estudios, el legado de Vega sigue siendo colosal. En Argentina nadie ha escrito tanto sobre el baile regional como lo ha hecho Carlos Vega, y se le debe a él la creación del Instituto Nacional de Musicología donde se acumulan día a día registros y estudios etnomusicológicos. Quizás se haya ampliado bastante la literatura sobre el tango en los últimos veinte años¹⁵⁾ y hay algunos intentos valiosos de la aproximación a la temática del baile popular contemporáneo¹⁶⁾. Pero todavía hay un vacío por llenar entre la etnomusicología y el estudio del baile popular, aun dejando a un lado el baile artístico y el comercial.

En cuanto al tema de la recepción del estudio de Vega entre los propios tradicionalistas, es muy difícil medirlo ya que se requiere una vasta tarea de revisar publicaciones especializadas, proyectos culturales y materiales didácticos a los que el discurso folklórico de Vega podría haber afectado directa o indirectamente. Como posibles pasos a seguir, podríamos prestar atención a los materiales como manuales de danzas para examinar la resonancia del discurso de Vega. En el mismo sentido podríamos intentar una investigación en las instituciones como la Escuela Superior de Danzas, el Ballet Folklórico Nacional, tanto como en las academias y agrupaciones de baile privadas.

A través de desarmar y modificar el discurso de Vega, y complementando lo que falta en sus estudios, podríamos situarnos al punto de partida para encararnos al presente del baile que no sea una mera realización de coreografía, sino algo que nazca en cada momento en una circunstancia determinada contando con todos los recursos posibles. De todo lo que se hace, muy poco queda registrado en formas escrita, gráfica o audiovisual: la mayor parte queda grabada en la memoria y el cuerpo de quienes bailan. Aunque sea una tarea ardua, tenemos que reconstruir históricamente el lugar de la práctica del baile no solamente en el supuesto contexto original sino también en todos los ámbitos derivados. A mí me

interesa abordar tales temas como la sistematización de enseñanza de baile, la organización de espacios y la dialéctica de la conservación frente a la innovación. Quisiera que este trabajo sirviera de preámbulo a otros próximos en que se intentaría profundizar en estos temas.

* Una primera versión de este artículo fue presentada en el Congreso de LASA en Dallas, 2003. Agradecimientos a la profesora Ana María Dupey del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Argentina, quien me ha estimulado siempre por sus conversaciones esclarecedoras. También les debo a dos jurados anónimos por sus críticas acertadas. Por último le doy gracias a Juan Miguel Benavides de la Universidad Seisen por haberme corregido el texto.

** Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad Seisen. E-mail : nagano@seisen-u.ac.jp

Notas

- 1) Aquí nos interesa especialmente la agenda de estudio propuesta por Jane Desmond : “trazar la historia de los estilos de la danza y su expansión de un grupo a otro, o de una región a otra, junto con los cambios que sufren en la transmisión, puede ayudar a revelar las cambiantes ideologías ligadas al discurso corporal” (Desmond 1997).
- 2) Con respecto a los planteamientos teóricos de Vega, ya se ha empezado su actualización por sus sucesores (Moreno Chá 1986 ; Aretz 1991 ; Gómez García y Eli Rodríguez 1995 ; Roldán 1998), y cabe destacar que Gravano (1983) intentó conceptualizar y legitimar la “proyección folklórica” para reconciliar la ciencia con la práctica. Por otra parte Chasteen (1996) critica los planteamientos de Vega por negar toda la influencia creativa de la cultura popular.
- 3) Este término acuñado por Vega fue tomado por otros investigadores con fines diversos. Sobre el aspecto véase Pérez Bugallo 1999, pp. 72-73.
- 4) La tendencia a discriminar entre la ciencia y la práctica nos recuerda el debate en Estados Unidos en torno a la práctica llamada “Folklore público”, o “Folklore aplicado”. Según Kirshenblatt-Gimblett (1992), los estudiosos del folklore en EE UU comparten una errónea dicotomía de separar la ciencia y la práctica a pesar de la estrecha relación e interdependencia de las dos. La academia suele encerrarse en sí misma e ignora que la práctica también cuenta

- con su propia tradición intelectual. Esta tendencia dificulta investigar el folklore en el sector público como un fenómeno propio con su carácter propio.
- 5) En Nagano (2001) se ha mencionado a la inquietud de Vega por explicar con meticulosidad la razón del éxito de Andrés Chazarreta, uno de los precursores de la “proyección”.
 - 6) Con respecto a la discusión que se desarrolla en este párrafo, hemos utilizado los siguientes documentos : Cortazar 1939 ; Cortazar 1942 ; Cortazar 1944 ; Cortazar 1948 ; Jijena Sánchez y Jacovella 1939 ; Imbelloni 1943 ; Vega 1944 ; Poviña 1944.
 - 7) Hoy se llama el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en homenaje a su fundador.
 - 8) Véase el caso de la danza Condición de la que se discute en III-2.
 - 9) Con respecto a la relación entre la Etnología y el Folklore se refieren todos los autores. Véase Cortazar 1942, p.18 ; Jijena. Sánchez y Jacovella 1939, p.14 ; Imbelloni 1943, pp.24-5 ; Vega 1944, pp.42-44 ; Poviña 1944, p.35.
 - 10) En cuanto a la etiqueta “criollo”, parece que Vega no estaba conforme en su uso. La sustituye por “tradicional”, “folklórico” o “popular” en distintas ocasiones sin llegar a tener un solo término (Moreno Chá 1986). Para evitar confusión hemos preferido designar “criollo” al tipo de cultura o sociedad del que Folklore se especializa, y “folklórico” al tipo de pensamiento o método científico del Folklore.
 - 11) En cuanto a las consecuencias y el alcance de la urbanización del repertorio criollo, véase Moreno Chá 1987.
 - 12) Por ejemplo, el manual de Berruti, más usado y divulgado, contiene 51 especies de danza. Cf. Berrutti 1987.
 - 13) Por ejemplo Vega insiste en negar la influencia africana en la música popular argentina en sus trabajos iniciales. Véase Vega 1936.
 - 14) En 1952 el Instituto de Musicología editó todo el material publicado e inédito con el título de *Las danzas populares argentinas*, con una introducción e índices en un solo volumen. Se incluyen los siguientes títulos : El Malambo, El Solo inglés, La Campana, La Danza de las cintas, El Carnavalito, El Cielito, El Pericón, La Media Caña, El Cuándo, La Sajuriana, La Condición, El Montonero o Federal, La Zamacueca, La Zamba antigua, El Gato, La Mariquita, El Pala Pala, El Bailecito, La Resbalosa, El Triunfo, La Huella, Los Aires, La Chacarera, El Escondido, La Calandria, El Pajarillo y La Firmeza.
 - 15) Abundan publicaciones sobre el tango argentino, pero merece la pena

empezar por Savigliano 1995.

16) Por ejemplo, Pujol 1999 ; Florine 2001.

Bibliografía consultada

- Aretz, Isabel. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina* (Caracas : FUNDEF-CONAC-OEA).
- Berruti, Pedro. 1987. *Manual de danzas nativas argentinas*. 14 a.ed. (Buenos Aires : Editorial Escolar).
- Blache, Marta. 1986. "Reseña de los estudios folklóricos en la Argentina," *Folklore Americano*, 41/42, pp.35-40.
- Burke, Peter. 1991. *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid : Alianza).
- Carrizo, Juan Alfonso. 1953. *Historia del Folklore Argentino* (Buenos Aires : Instituto Nacional de la Tradición).
- Chase, Gilbert. 1966. "In Memoriam : Carlos Vega," *Anuario*, II, pp.160-161.
- Chasteen, John Charles. 1996. "Patriotic footwork : social dance, popular culture and the watershed of Independence in Buenos Aires," *Journal of Latin American Cultural Studies*, 5 (1), pp.11-24.
- Consejo Nacional de Educación. 1940. *Antología folklórica argentina : Para las escuelas primarias* (Buenos Aires : Guillermo Kraft).
- Cortazar, Augusto Raúl. 1939. *El folklore y el concepto de la nacionalidad* (Buenos Aires : Ateneo estudiantil de la Escuela Superior de Comercio de la Nación Dr. Joaquín V. González).
- .1942. *Bosquejo de una introducción al folklore* (Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán).
- .1944. *Confluencias culturales en el folklore argentino* (Buenos Aires : Institución cultural española).
- .1948. *El folklore y su estudio integral* [Tirada aparte.] (Buenos Aires : Impr. Linari).
- Chazarreta, Andrés A. 1949. *Juicios acerca de la obra de Andrés A. Chazarreta* (Buenos Aires : Imp. López).
- Desmond, Jane C. 1997. "Embodying difference : Issues in Dance and Cultural Studies", in Celeste Fraser Delgado and José E. Muñoz (eds.), *Everynight Life : Culture and Dance in Latin/o America* (Durham & London : Duke University Press), pp.32-64.
- Florine, Jane L. 2001. *Cuarteto Music and Dancing from Argentina : In Search*

- of the Tunga-Tunga in Córdoba* (Gainesville : Florida University Press).
- Furt, Jorge M. 1927. *Coreografía gauchesca : Apuntes para su estudio* (Buenos Aires : Imp. Coni).
- García Muñoz, Carmen. 1987. "Bibliografía de Carlos Vega," *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año 8, Núm.8, pp.145-171.
- Gómez García, Zoila, y Eli Rodríguez, Victoria. 1995. *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana : Editorial Pueblo y Educación).
- Gravano, Ariel. 1983. "La música de proyección folklórica argentina," *Folklore Americano*, 35, pp.5-71.
- Imbelloni, José. 1943. *Concepto y praxis del folklore como ciencia* (Buenos Aires : Nova).
- Jijena Sánchez, Rafael y Bruno Jacovella. 1939. *Las supersticiones ; contribución a la metodología de la investigación folklórica* (Buenos Aires : Ediciones Buenos Aires).
- Kirshenblatt-Gimblett. 1992. "Mistaken Dichotomies," in Robert Baron and Nicholas R. Spitzer (eds.), *Public folklore* (Washington and London : Smithsonian Institution Press), pp.29-48.
- Mendoza, Zoila S. 1998. "Defining folklore : Mestizo and indigenous identities on the move," *Bulletin of Latin American Research*, 17 (2), pp.165-183.
- Moreno Chá, Ercilia. 1986. "Palabras preliminares," en Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*. (Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").
- . 1987. "Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino," *Latin American Music Review*, 8 (1), Spring/Summer, pp.94-111.
- Moya, Ismael. 1972. *Didáctica del folklore*. 3 a.ed. (Buenos Aires : Compañía General Fabril Editora).
- Nagano, Taro. 2001. "Canto, música y baile : la transformación del saber local en Argentina, 1906-1921," *Latin America Kenkyu Nenpou*, 21, pp.112-140.
- Poviña, Alfredo. 1944. *Sociología del folklore* (Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba).
- Pérez Bugallo, Rubén. 1999. "Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música Argentina. Labor y huella de los Gómez Carrillo," en *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, Tomo I (San Isidro : Academia de Ciencias y Artes de San Isidro), pp.59-83.
- Pujol, Sergio. 1999. *Historia del baile : De la milonga a la disco* (Buenos Aires :

Emecé).

- Roldán, Waldemar Axel. 1998. "Nota preliminar," en Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*. Edición facsimilar. (Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion* (Boulder and Oxford : Westview Press).
- Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones* (Buenos Aires : Ricordi).
- . 1941. *Fraseología* (Buenos Aires : Imprenta de la Universidad).
- . 1944. *Panorama de la música popular argentina ; Con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (Buenos Aires : Editorial Losada).
- . 1956. *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires : Ricordi).
- . 1960. *La ciencia del folklore* (Buenos Aires : Editorial Nova).
- . 1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").
- . [1952] 1986. *Las danzas populares argentinas*. 2 vols. Edición facsimilar. (Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").