

Goyena, Héctor y Alicia Giuliani (selección musical y textos). 1999. *Música Tradicional de la Provincia de San Juan (Argentina)*. Instituto Nacional de Musicología: Buenos Aires. Un CD y folleto de 12 páginas.

Esta antología sonora que el Instituto Nacional de Musicología acaba de publicar, procede del trabajo de investigación que Héctor Goyena y Alicia Giuliani realizan desde hace varios años en la provincia de San Juan, y merece una bienvenida sin reservas porque llena un vacío en el conocimiento de la música cuyana y porque, tanto la calidad de muchas de las grabaciones incluidas como el interesante trabajo de masterizado llevado a cabo, favorecen el disfrute de un repertorio que reúne relevancia social y valores estéticos.

Parece acertado el título del trabajo, que en lugar de proponer un "relevamiento" musical de la provincia (pretensión que frecuentemente tiende a producir en el auditor la vana esperanza de acceder al conocimiento más o menos integral de sus géneros, o a un muestreo representativo de todos sus repertorios), plantea un objetivo más ajustado a la realidad. El folleto contiene un breve comentario acerca del estado actual de este proyecto de investigación -promovido en forma conjunta por el INM y la Universidad Nacional de San Juan, a través de su Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes- y presenta los contenidos de la antología a partir de una especificación de los criterios que guiaron la recolección en el campo y la posterior selección de los ejemplares a editar. Estos suman veinticinco piezas: un estilo, siete tonadas, cuatro valeses, cinco cuecas, dos gatos, una zamba, una ranchera mexicana, una vidalita chayera y tres fragmentos de música para la danza en honor de la Virgen de Andacollo. Los autores no han olvidado la inclusión de los datos esenciales de cada grabación: título, género, medios de externación, duración, nombre y edad del/los intérprete/s, lugar y fecha de documentación y nombre del/los colector/es.

La adopción del género -o especie- musical como principio organizativo de las explicaciones escritas parece responder a una búsqueda de homogeneidad de criterio entre éstas y la agrupación de ejemplares sonoros en el CD. La limitación interpretativa que plantea dicha elección es compensada en este caso mediante la inclusión -en la primera página y en cada epígrafe de las siguientes- de algunas descripciones acerca de conceptos y comportamientos de los usuarios, con un enfoque que intenta integrar las perspectivas diacrónica y estructural (siempre, claro está, dentro de las limitaciones que impone un formato tan reducido). La presentación sintética de contenidos en el texto parece adecuada para alcanzar los resultados perseguidos por un trabajo de difusión cultural: los datos son expuestos con claridad y se ha evitado el añadido de retórica dispersiva. Sin embargo, su lectura plantea algunas dudas.

Por ejemplo, los autores aclaran que han adoptado una terminología *emic*, pero luego aplican a las partes del estilo la tripartición propuesta por Vega (tema, *kimba*, final), que parece ser *etic* (en el texto que usan como referencia,

Vega afirma que toma el vocablo kechua *kimba* en Bolivia, con su sentido de “intermedio”, pero no especifica el contexto del que lo extrae; ¿algún género musical? ¿uso corriente?). En todo caso, no se nos aclara si es un término utilizado por los músicos en San Juan y si éstos reconocen la existencia de tres secciones. En la antología publicada por el INM en 1969, se señalan dos y se las llama respectivamente grave y alegre o *alegro*, con la siguiente aclaración para el nombre de la segunda: “*kimba* según Vega” [1969: 8], lo cual nos hace suponer que la que ellos están adoptando -grave, alegre- es terminología *emic* en algún lugar. ¿Es ésta la utilizada en San Juan? Aretz [1952: 144] escribe: “el *cantable* o *tema* propiamente dicho, en movimiento moderado, y *otro tiempo movido*, llamado popularmente ‘alegro’ o ‘alegre’, y más adelante: “...y otro más movido que los músicos populares llaman generalmente *alegro* y que antiguamente debía ser coreado”. A propósito, este texto de 1952 no figura en la bibliografía del CD y es lástima porque, por ejemplo, es el único que trata este problema terminológico con cierto detalle -aclara que el *alegro* argentino es llamado *cielito* en Uruguay, *coro*, *refrán* o *estribillo* en Chile y *quimba* en Perú-¹ y si los autores querían respetar a la vez la terminología *emic* y evitar disquisiciones improcedentes -por ya tratadas o por economía de espacio- bastaba con enviar al lector al texto correspondiente.²

En el caso de la tonada, Goyena es más explícito, al recordar que fue Vega quien adjudicó esos nombres a las tres secciones y al señalar la transformación producida recientemente en la macroforma (de ternaria a binaria). Pero tampoco en este caso, cuando aclara que ambas secciones funcionan como coplas y estribillos, nos permite saber si está respetando la terminología nativa. En relación con el ritmo, se nos dice que el del estilo influyó sobre la tonada, mientras Vega insinúa un proceso inverso al afirmar que aquél adopta la “fórmula zamba” de la tonada y desarrolla el pie ternario “por expresión”, pero que “lo suyo, raigal, es el pie binario” [1965: 287] (el autor se refiere al ritmo de la voz y aclara que el pie ternario aparece en los interludios y en algunos acompañamientos; incluso declara no haber recogido ningún estilo completo con la fórmula de pies ternarios). También en este caso Aretz es mucho más explícita, al mencionar los casos de birritmia “horizontal” y “vertical” de tonadas y estilos.

Siempre en relación con la tonada, es de lamentar que no se haya incluido en esta antología ninguna de las que Goyena denomina “bimodales” (aunque sin aclarar si se refiere a la alternancia de relativos o de homónimos) o con cadencia plagal. Del texto podría inferirse que “El halcón” es un ejemplo de

¹Aretz proporciona los datos bibliográficos del texto de Albert Friedenthal, quien en 1913 publicó su explicación de la alternancia de temas del estilo y la manera de acompañarlos.

²Además, Aretz dedica algunos párrafos al vals, mientras que Vega no lo estudia en su texto de 1965 sobre las canciones ni en el de 1956/86 sobre las danzas; sólo lo menciona como figura de las danzas de pareja suelta interdependiente [1986: 42].

este último³, pero la audición induce a descartar esta esperanza, ya que el tema desarrolla dos veces los grados IV-III-V-I y la *kimba* se mueve –también dos veces– sobre la sucesión I-V-IV-III-V-I (todo ello en estricto modo menor, aunque el III grado aparezca en ambas fórmulas armónicas). El autor presenta las fórmulas rítmicas de acompañamiento que desarrollan las guitarras⁴ y señala la importancia de los “punteos” ejecutados en guitarra durante las introducciones e interludios (aquí una nota descriptiva sobre la morfología de los mismos o de sus fórmulas más frecuentes habría sido bien recibida, ya que en el pasado casi nadie se explayó sobre este interesante particular).

En algunos puntos convendría afinar la precisión terminológica: en lugar de “la voz superior nunca comienza ni finaliza en tónica, sino en la tercera”, sería más lógico escribir: “sino en el tercer grado” o bien, si se teme una asociación indebida con el vocabulario armónico: “ni finaliza en fundamental, sino en la tercera del acorde de tónica” (menos correcto). Vega incurrió en este tipo de ambigüedades cuando escribió, con referencia al cancionero que denominó *seudolidio menor*, “cuarta aumentada” en lugar de “cuarto grado ascendido”. También sería útil buscar una terminología más adherida a la realidad armónica: más que verdaderos procesos o desplazamientos modulatorios, lo que se verifica en numerosas tonadas –al menos en varias de esta antología– es la inflexión a determinados grados tonales. En este sentido cabría destacar el importante papel que juega en este género la *contradominante* [cfr: los Nos. 4, 5 y 8, amén del estilo inicial].

Es inevitable que se deslicen errores en toda publicación, pero conviene señalar que la estructura del texto de la cueca N° 14 (*Si sabís templar las cuerdas*) no consta, como afirma la autora, de tres cuartetas octosilábicas por sección –dos para las estrofas y una para el estribillo–, sino de tres sextillas de octosílabos –la primera de las cuales repite el primer par de versos durante el canto– con rima *abbccb*, que también podemos escribir: *-abba* si consideramos que el primer verso no rima con ningún otro (ambos sistemas de descripción destacan como rasgo principal de rima la coincidencia entre los versos 2°, 3° y 6°, tal como sucede con las sextillas del *Martín Fierro*).

Al margen de que se pueda discutir la rítmica adoptada para la transcripción de la tonada, sospecho que ésta contiene algún error tipográfico (por ejemplo, la nota final). En la transcripción de la cueca convendría respetar las pausas internas y reflejar la textura diafónica de las voces, así como ciertos ataques anacrúsicos y alguna hemiola más de las señaladas. Pero la experiencia del

³Aunque también cabe la posibilidad de que el autor haya querido referirse sólo al último rasgo: la terminación de la voz superior en “la tercera” (o sea, el III grado, la tercera superior a la voz inferior). El texto no me parece muy claro en este sentido.

⁴Lástima que no incluya los acentos, lo cual mejoraría la descripción del persistente *contratiempo* en las negras de la fórmula moderna.

simposio de la SEM (1964) nos recordó lo relativo y personal de las transcripciones y por lo tanto supongo que este comentario admitirá discusiones (me pregunto por qué quienes estudiamos músicas de tradición oral ya casi nunca dialogamos sobre este tipo de cuestiones). En todo caso, la inclusión de lo que algunos denominan “melogramas”⁵ en un espacio tan reducido como el librito que acompaña a un CD debería estar motivada por alguna razón didáctica (ejemplificar algún rasgo estructural relevante, por ejemplo). Las dos transcripciones presentadas no agregan información al texto (por el contrario, pueden generar confusión al contener errores como el señalado y al no adoptar una disposición gráfica que proporcione una mayor evidencia de la estructura⁶). Creo que podría haberse aprovechado el espacio de estas transcripciones para incluir alguna foto más (por cierto, me parece muy buena la de la portada).

Pero estas eventuales objeciones son menores y no disminuyen los muchos aciertos metodológicos del texto, como la mención de los casos de rechazo (por ejemplo: de la tonada por parte de algunos sectores de la población) y la consideración de no pocos detalles de distintos tipos (los eventuales cambios de afinación de la guitarra es uno de ellos). Además, algunas afirmaciones despiertan la curiosidad del lector oyente (por ejemplo, me gustaría saber algo más sobre la vinculación de las mujeres sanjuaninas con las tonadas en el pasado, si es que alguna vez la tuvieron, como se ha señalado en otras zonas). Aunque no tienen espacio para contarnos detalles sobre su experiencia en cuanto recolectores, los autores mencionan uno de los fenómenos indicativos de la comunicación transcultural provocada por su presencia en el campo: los “cogollos” (cuyo funcionamiento explican y de los que proporcionan interesantes ejemplos sonoros).

Quien haya emprendido la realización de ediciones como la presente conoce los distintos tipos de dificultades que hay que superar y la amenaza impuesta por los imponderables de último momento. No conozco los obstáculos que habrán debido enfrentar los responsables de la presente, pero no dudo de que el resultado les habrá compensado por las fatigas y les estimulará para proseguir en esta vía de difusión cultural basada en trabajos de buen nivel científico y profundo conocimiento de los objetos -y sujetos- estudiados. No quiero concluir esta nota sin mencionar el óptimo trabajo de masterización, que rescata los ambientes sonoros de los distintos documentos y proporciona al oyente la agradable sensación de participar en cada uno de ellos con alto nivel de presencia. Tal vez coincidan con esta impresión quienes escuchen esta interesante y agradable antología sonora con un buen par de auriculares.

Enrique Cámara

⁵Tal vez sea preferible llamarlos “transcripciones” para evitar confusiones derivadas de la polisemia del primer vocablo.

⁶En realidad, la transcripción de la cueca se aproxima a este objetivo; bastaría algún pequeño desplazamiento lateral de algunas líneas para alcanzarlo.

Bibliografía

- AAVV
1969 *Las canciones folklóricas de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Aretz, Isabel
1952 *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Vega, Carlos
1956 *Las canciones folklóricas argentinas*. En *Gran Manual de Folklore (suplemento extraordinario de la revista Folklore)*. Buenos Aires: Honegger.
- Vega, Carlos
1986 [1952] *Las danzas populares argentinas*, 2 vols. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Cámara, Enrique (dirección científica). 1999. *Passione Argentina-Tangos italianos de los años '30*. Discoteca di Stato (Roma) - Universidad de Valladolid (España). 2 CDs y un folleto de 80 páginas con ilustraciones.

Para una persona consubstanciada con el tango rioplatense, la audición de los 38 tangos italianos compuestos en el *ventennio nero* (período fascista) que contiene *Passione Argentina*, ha de constituir una experiencia curiosa, pues sólo con gran esfuerzo y una cuota muy alta de permisividad, podrá asociarlos con sus homónimos sudamericanos. Es evidente, como señala Enrique Cámara en el extenso estudio que acompaña a los CDs, que existen algunas particularidades musicales comunes que en los tangos italianos se reiteran de continuo transformándose en clichés. Es el caso, por ejemplo, del compás de cuatro tiempos machaconamente marcado o la acentuación del *arsis*, a veces subrayada con platillos, en la cadencia auténtica que concluye las composiciones. También se destaca la similitud en el contenido de muchas de las letras que aluden a la pasión amorosa del varón no correspondido y el estilo de impostación vocal que utilizaban en esos años los intérpretes italianos de ambos sexos en los que, al igual que en el ámbito rioplatense, se privilegiaba los registros agudos de soprano y de tenor. Aunque en esto último, el fraseo en exceso melifluido de los italianos contrastaba notablemente con la mayor elocuencia y emoción que transmitían sus pares rioplatenses (no olvidemos que fueron los años de apogeo de Carlos Gardel, un cantor excepcional en el plano expresivo). En rigor de verdad, ciertos rasgos que se enumeraron,