

Procesos de aculturación relacionados con formas musicales en el carnaval andino argentino de influencia boliviana

Acculturation processes inherent in the musical forms of the Argentine carnival and their Bolivian influences

Cámara de Landa, Enrique *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 297-314]

RESUMEN

Los géneros musicales practicados durante los festejos del carnaval en el área del Alto Jujuy, correspondiente al extremo Noroeste de la Argentina, pertenecen a la tradición local y reflejan una serie de fenómenos de interacción entre algunos de los sistemas tonales incorporados a los repertorios. A través del análisis de algunos ejemplares musicales se presenta en este texto una clasificación de los mismos de acuerdo con los grados de contaminación entre el sistema pentatónico anhemitonal de influencia incaica y el tonal de procedencia europea.

Palabras clave: Géneros musicales; Formas musicales; Sistema tonal; Sistema pentatónico; Aculturación; Argentina.

ABSTRACT

The music which is performed during the Carnival festivities in the region of Alto Jujuy in the extreme North-East of Argentina belongs to local tradition. They reflect a complex interaction between some of the tonal systems used in this repertoire. Through the analysis of some musical examples, the author presents a classification of these according to the degree to which the pentatonic anhemitonal system influenced by Inca culture is «contaminated» by tonal forms coming from Europe.

Key words: Musical genres; Musical forms; Tonal system; Pentatonic system; Acculturation; Argentina.

PREMISA

Entre las posibles interpretaciones de la dinámica que ha caracterizado la adquisición del actual patrimonio musical de las comunidades de mestizos habitantes del Noroeste argentino, la que deriva de una adhesión al difusionismo y a la teoría de la cultura degradada ha sido sostenida por Carlos Vega, el principal responsable del desarrollo a nivel científico de los estudios etnomusicológicos en Latinoamérica. Sus criterios han influido sobre la actitud de

* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Valladolid. 47002 Valladolid.

numerosos investigadores, quienes han estudiado los productos de las culturas musicales tradicionales del subcontinente desde una perspectiva que deriva de los presupuestos teóricos de la escuela Histórico-Cultural de Viena (Ruiz y Mendizábal, 1985:186).

Una revisión crítica de la aplicación de estos postulados a la interpretación de la etnohistoria musical de los pueblos latinoamericanos conduce a tratar con criterios nuevos algunas cuestiones de difícil dilucidación, como la relacionada con la procedencia de los bienes musicales o con la conciencia de propiedad que de los mismos y a través de su uso desarrollan los grupos humanos. Este segundo aspecto será aquí objeto de breve reflexión, en la medida en que se ve afectado por la interpretación propuesta por Vega de la dinámica que ha gobernado los procesos de interacción entre sistemas sonoros de diversa procedencia en la práctica musical de las comunidades que habitan parte del territorio de la provincia argentina de Jujuy.

LA MÚSICA

En las principales actividades que tienen lugar durante el Carnaval altojujeño la música no sólo está siempre presente, sino que constituye en algunos casos un componente indispensable para asegurar la eficacia de los actos rituales. Durante los bailes que se organizan en las carpas o locales, las visitas de las comparsas a casas particulares o los festivales de máscaras, los eventos musicales conforman una suerte de paisaje acústico con función recreativa. En otras situaciones, como en el contrapunto de coplas, los hechos sonoros asumen funciones de relación social e interindividual más significativas: cantar la protesta, proponer la relación sexual, insultar a los miembros del otro sexo para confirmar la separación y complementación de roles, ironizar sobre las instituciones sociales para sancionar la validez de las mismas. Por otra parte, los *huaynos* cantados durante el desentierro del Carnaval sirven para «bautizar» acústicamente el espacio físico del festejo, contituido por las calles principales de la localidad; los miembros de las comparsas las recorren mientras actúan a través de cantos responsoriales la instauración de un tiempo distinto —el de la fiesta— y reafirman la pertenencia individual a un grupo —la comparsa— provisto de organización social propia y destinado a funcionar —en el sentido amplio del término— durante ese mismo espacio temporal. El canto de coplas que se lleva a cabo alrededor del pozo de ofrendas a continuación de una señalada sirve para confirmar la validez de una acción vinculada en última instancia con la supervivencia ¹.

Estas y otras funciones desempeñadas por la música en ocasiones que tienen lugar durante el Carnaval altojujeño merecerían un análisis menos superficial del que aquí se esboza, pero el objetivo que estas líneas se proponen deja deliberadamente de lado el contexto para focalizar, como se ha dicho, uno de los aspectos intrínsecamente etnomusicales: el de la interacción de los sistemas sonoros.

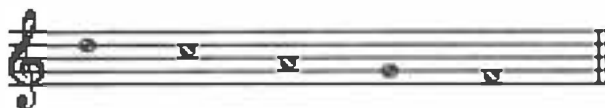
A la variedad de ocasiones y usos corresponde, en efecto, una rica diversidad de especies musicales que no sólo reconocen raíces propias sino que se basan en distintos sistemas musicales ². En líneas generales, la investigación que ha permitido clasificar el repertorio desde el punto de vista de las alturas sonoras establece que las coplas y bagualas pertenecen al sistema tritónico, los huaynos y danzas colectivas afines al pentatónico, y las danzas de pareja al pseudolidio menor y al mayor-menor europeos, que en esta región han recibido los

nombres de ternario colonial y criollo occidental (Vega, 1944). Esto significa que las especies musicales que se utilizan en el Noroeste argentino durante el Carnaval se basan fundamentalmente en escalas de tres, cinco y siete sonidos. Aun aceptando una voluntaria exclusión de los parámetros ajenos a la altura, la clasificación anterior es fruto de una sistematización sintética y simplificatoria; la realidad sonora es más compleja y el mismo Vega expuso muchos otros aspectos, como las interinfluencias entre cancioneros, que producen híbridos (Vega, 1944). De acuerdo con sus teorías, un híbrido es un ejemplar musical que ha incorporado elementos propios de distintos cancioneros y según distintos parámetros. Con respecto al cancionero pentatónico —al cual se reduce nuestro análisis, por motivos de espacio—, el autor aclara que su ingreso franco «... al Norte argentino es reciente y su influencia imperceptible» (Vega, 1944:305) y señala sus relaciones con el tritónico y el ternario colonial a través de ejemplos que combinan la estructura rítmica de uno de ellos con la melódica del otro.

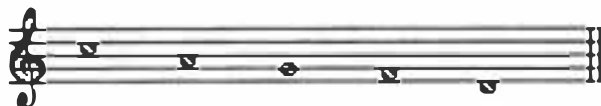
Si se confrontan estos conceptos con nuestras recientes observaciones de la realidad musical altojujeña, es posible constatar que la influencia del pentatónico en esta región ha dejado de ser imperceptible, si es que alguna vez lo fue, para convertirse en evidente. Su vigencia en la zona —al menos durante el período de Carnaval— es atestiguada por la presencia de algunas especies musicales que, al margen del grado de profundidad temporal que posea su incorporación al repertorio local, son utilizadas y consideradas como patrimonio propio por amplios sectores de la población. Esto no excluye el hecho de que los jujeños reconozcan la procedencia boliviana relativamente reciente de algunos de los ejemplares pentatónicos —puros o contaminados— que utilizan durante el Carnaval, pero otros —como los huaynos que cantan las comparsas humahuagueñas— han llegado a convertirse en emblemas musicales identificatorios de estos grupos. Es posible observar, además, que las contaminaciones entre estructuras procedentes de sistemas musicales diversos se verifican también a nivel de elementos pertenecientes a un mismo parámetro. Para ejemplificar este fenómeno hemos seleccionado uno solo de ellos, que proporciona evidencia inmediata: el frecuencial. El análisis de algunos ejemplares musicales servirá para poner en relieve la coexistencia de distintos sistemas de alturas en la estructura de los mismos, a la vez que permitirá una reflexión sobre su vigencia y conciencia de propiedad por parte de quienes utilizan estas especies.

El sistema pentatónico, que fue utilizado por los incas y que está presente en el área andina otrora sometida a su influencia, fue estudiado por distintos investigadores. Los D'Harcourt han expuesto cinco modos posibles de articulación teórica del sistema de acuerdo con el orden jerárquico asumido por los cinco grados de la escala en función de la nota de reposo final:

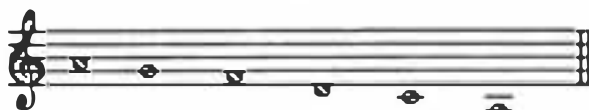
Modo A:



Modo B:



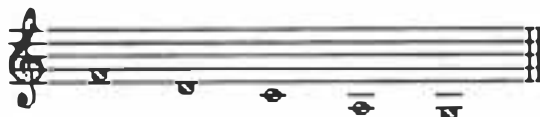
Modo C:



Modo D:



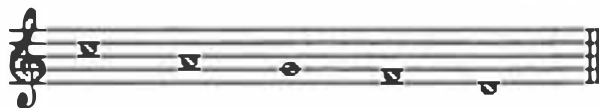
Modo E:



De estos cinco modos, según los estudiosos, el B es el más utilizado y el A le sigue en número de casos; el C y el D se usan poco, mientras que el E es inexistente (D'Harcourt, 1925:134). Vega, en cambio, proporciona ejemplos de los cinco modos (Vega, 1944).

Si se aplica la teoría pentatónico-modal de los D'Harcourt a la estructura formal de los huaynos que se escuchan en Jujuy durante el Carnaval —dejando deliberadamente de lado las críticas que dicha teoría ha suscitado por parte de varios investigadores—, se hace necesario considerar en la mayor parte de éstos la presencia de una frase inicial en modo A, seguida por otra en modo B. Sin embargo, ambas frases funcionan respectivamente como antecedente y consecuente de una unidad mayor, que podría ser llamada período. Al considerar, entonces, la estructura global del período se descubre que el primer modo es sólo aparente y que resulta más adecuado interpretar la entera melodía en un modo B, con cadencia suspensiva en el segundo grado de la escala («fa» en las transcripciones) y cadencia conclusiva en el primer grado («re»). Los ejemplares que escapan a esta articulación formal bifrástica, por presentar un mayor número de componentes —generalmente tres—, respetan en las dos últimas esta sucesión de cadencias. Esto significa que nos hallamos ante un repertorio íntegramente basado en un único modo pentatónico, que constituye la base sobre la que se insertan los elementos de contaminación a nivel de frecuencias. Dicha escala única admite extensiones de ámbito

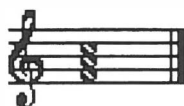
tanto hacia el registro agudo cuanto hacia el grave y confiere al «re» el carácter de tónica, independientemente de la eventual coincidencia de este sonido con la *finalis*³.



V IV III II I

El oyente habituado a la música académica occidental tiende a interpretar este fenómeno como una sucesión de los relativos mayor y menor de una estructura tonal. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que los instrumentos que acompañan la melodía con armonías (arpa, charango, guitarra, acordeón, etc.), alternan los acordes mayor y menor que se forman respectivamente sobre el II y el I grado de la escala pentatónica:

Fa Mayor:



re menor:



Los D'Harcourt atribuyen este hecho a la influencia de los sistemas musicales europeos y elaboran una clasificación de las melodías andinas que contempla seis grados de mestizaje musical (1925:147 y ss). Aquí se considerarán tres casos de progresiva contaminación del sistema pentatónico andino con los sistemas de alturas llegados a la región en tiempos posthispánicos, pero se tendrá en cuenta como base la estructura escalar única que hemos señalado.

ANÁLISIS MELÓDICO A NIVEL DE ALTURAS SONORAS

1.º caso: melodías pentatónicas puras

1. *Huayno*. Comparsa «La Juventud» (Humahuaca)⁴

La comparsa «La Juventud» es la más popular y numerosa de Humahuaca y muchos turistas se unen a ella en momentos de agregación como el desentierro, los cortejos por las calles o los bailes en los locales. La melodía que caracteriza a esta comparsa es una de las más ejecutadas en el Carnaval humahuaqueño e incluso ha sido grabada en discos. Utiliza el sistema de frecuencias pentatónico y está compuesta por dos frases —A y B—, cuyos respectivos finales en los sonidos correspondientes a los grados V y I del sistema confieren carácter suspensivo a la primera y conclusivo a la segunda. Cada frase consta a su vez de dos incisos que funcionan dentro de ella como antecedente y consecuente respectivamente. El antecedente de ambas frases es el mismo (a) y corresponde a los versos de las coplas entonados por las voces solistas. El consecuente varía (b y c) y constituye la música correspondiente a los dos versos del estribillo, cantados por todo el cortejo. La textura es, por lo tanto, responsorial y cada período musical completo da lugar al canto de media estrofa y del estribillo, del siguiente modo:

Estructuras poéticas:

1. estrofa:

«¿Qué les parece, señores?
ha llegado el Carnaval
ahora no hay que sentarse
todo es cantar y bailar».

2. estribillo:

**«Soy de la Juventud Alegre
que viva nuestra comparsa!»**

Articulación alternada y deformación acentual durante el canto:

solistas: «Qué les parece señores
 coro: **soy de la Juventú Alegré**
 solistas: ha llegado el Carnava-ál
 coro: **¡qué viva nuéstra comparsá.**

etc.

Como en todos los huaynos cantados en la Quebrada durante el Carnaval, la estructura poética es aquí alterada por acción de la musical: el final masculino —es decir, sobre sonido acentuado— de los incisos provoca la conversión de grave en agudo de los finales de verso (Vega, 1965:248). Aunque poseen una estructura completa en sí misma, estas piezas musicales reciben un trato que es sumamente frecuente en el repertorio indígena y mestizo del altiplano y que consiste en la repetición *ad libitum* de uno o más períodos musicales, procedimiento que confiere a las formas a las que se aplica una fisonomía de tipo *abierto*. Este hecho las diferencia de las *cuecas* y de las otras danzas de pareja ejecutadas a veces por los mismos grupos, cuya forma se articula a través de una serie de frases estructuradas en períodos que respetan un número total de compases, correspondientes a una coreografía preestablecida y reiterados por lo tanto sólo un número fijo de veces. El término *forma cerrada* hace referencia a este tipo de situación musical.

La estructura formal de la melodía de esta pieza puede sintetizarse en el siguiente gráfico (18):

A (9)= a (4) + b (5)

B (9)= a (4) + c (5)

2. *Huayno*. Comparsa «CH-B-CH» (La Quiaca)



Estructura formal musical:

A (8 bisada = 16) = a (4) + b (4)

A' (8 bisada = 16) = c (4) + b (4)

Se advierte en la melodía de este huayno una articulación de la estructura formal simétricamente opuesta a la del ejemplo anterior: el período musical alterna dos frases (A y A') que difieren

en el antecedente (a y c) y coinciden en el consecuente (b). Si bien la melodía no presenta contaminaciones, en el contracanto inferior aparece una sensible subtónica en el penúltimo valor, lo cual demuestra una convivencia entre el sistema pentatónico y el tonal europeo.

3. *Huayno*. Comparsa «Sud, chichas alegres del Norte» (La Quiaca)



Estructura formal musical:

A (8 bisada = 16) = a (3) + a' (2) + b (3)

B (11) = c (5) + c' (6) + 1 silencio.

Como en muchas piezas ejecutadas por las anatas, el perfil melódico evita en este huayno el movimiento descendente —de frecuente aparición en los repertorios andinos pentatónicos— para presentar un perfil ondulante con semicadencia en el IV grado inferior y cadencia en el I. Por tal motivo, la tónica, que coincide una vez más con la nota final de reposo, no se encuentra en la extremidad inferior del ámbito frecuencial, sino en su punto central, que equidista una cuarta justa de los sonidos más grave y más agudo. Denominamos *eje central tónica* a este tipo de perfil melódico y sugerimos para estos casos la hipótesis de una aplicación del término *plagal*, dada la posición relativa de la tónica dentro del ámbito sonoro ⁶.

2.º caso: *Melodías pentatónicas contaminadas con otros sistemas por medio de notas melódicas secundarias*

4. *Huayno*. Comparsa «Pocos pero locos» (Tilcara)



Estructura formal musical:

A (8 bisada = 16) = a (4) + b (4)

B (8 bisada = 16) = c (4) + d (4)

De acuerdo con la teoría pentatónico-modal, el huayno de la comparsa «Pocos pero locos» de Tilcara se desarrollaría sobre un modo A. Sin embargo, en la versión vocal con texto, que sigue sin solución de continuidad a la instrumental, el cantor asciende un semitono el sonido de la bordadura que precede al final masculino del primer inciso. Este fenómeno, que se indica con un sostenido entre paréntesis en la transcripción, aumenta la tonicidad del sonido acentuado y confirma la jerarquización funcional de los grados melódicos que hemos propuesto para todo el repertorio. Si además se confronta esta melodía con la de muchas vidalas y tristes de la misma región, se descubre que la fórmula cadencial de este ejemplar —con terminación en el II grado del sistema pentatónico, equivalente al III de un eventual sistema modal o tonal subyacente— es idéntica a la de estas especies cuando se cantan por terceras paralelas (Vega, 1965).

5. *Huayno*. Comparsa «Los Chipas»

The image displays a musical score for a huayno piece titled "Huayno. Comparsa Los Chipas". The score is written on five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody. The third staff begins with a fermata over the first measure and ends with a fermata over the last measure. The fourth and fifth staves are in bass clef, with the fourth staff starting with a key signature change to one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Estructura formal musical:

Primero: A (8) = a (4 bisado = 8)

B (8) = b (4) + b' (4)

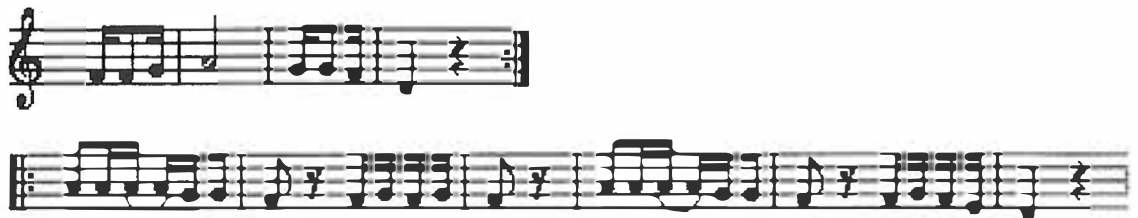
Interludio: C (28) = c (8 tres veces = 24) + coda (4)

Segundo: D (9 bisada = 18) = d (3) + e (6)

E (9 bisada = 18) = e (3 bisado = 6) + coda (3)

El primero de los dos huaynos ejecutados alternadamente por los músicos de esta comparsa durante su desfile en el corso quiaqueño es pentatónico puro y en este caso recibe un texto propio de la canción andina de contenido amoroso. El segundo consta de dos frases irregulares, la primera de las cuales presenta un *incipit* ascendente por grados conjuntos que es muy frecuente en la música folklórica del Noroeste —vidaldas, tristes y yaravies— y que añade dos sonidos ajenos al sistema pentatónico. Se trata de dos notas de paso —y, por tanto, con función estructural secundaria— que se encuentran entre los grados IV-V y I-II respectivamente. El interludio en semicorcheas que separa ambas melodías conserva en líneas generales la estructura pentatónica y el final con perfil descendente del huayno cantado inicial, pero añade también dos sonidos extraños al sistema con función secundaria. En este caso se trata de dos bordaduras inferiores a distancia de semitono de los grados III y I respectivamente, la segunda de las cuales (do #) corresponde a la sensible tonal de re menor. Esta aparición de la sensible subtónica es bastante frecuente en los huaynos y representa, a nuestro modo de ver, un claro indicio de contaminación entre sistemas: la tónica del pentatónico, a la que normalmente la melodía llega desde un sonido más agudo, es atacada desde su semitono inferior dos veces seguidas y en la cadencia, lo cual constituye un claro elemento de derivación tonal europea. Por tal motivo no parece conveniente aplicar a este caso la teoría de los *bian* o sonidos secundarios (Brailoiu, *op. cit.*), sino considerar el fenómeno desde el punto de vista de la contaminación.

6. «Condorcito». *Huayno*. Comparsa «Juvenilia»



Estructura formal musical:

A (6 bisada = 12) = a (3) + b (3)

B (11 bisada = 22) = c (5) + c' (5 + 1)

La melodía de este *huayno* se desarrolla sobre el sistema pentatónico que algunos calificarían de «defectivo» —falta el V grado—⁷, con el único agregado de una nota de paso entre los grados II y I en el final descendente del período.

Tercer caso: Huaynos que alternan incisos pentatónicos puros y contaminados

7. *Huayno-takirari*. Comparsa «Diez de Noviembre»



Estructura formal musical:

A (16 bisada = 32) = a (4) + b (4) + a (4) + c (4)

B1 (11 bisada = 22) = d (4) + e (7)

B2 (9 bisada = 18) = f (4) + g (5)

(d y f presentan idéntico ritmo; lo mismo sucede en los pulsos iniciales de e y g)

En este ejemplar se advierte el conflicto entre la fuerza del viejo sistema pentatónico y las novedades incorporadas por estructuras melódicas modernas. Los incisos pentatónicos puros —como el primero y el octavo— alternan con otros que contienen notas de importancia estructural secundaria ajenas al sistema: nota de paso —el segundo, el quinto y el sexto—, un grado cromatizado en función de sensible tonal —el cuarto—⁸, o la componente inicial de una doble bordadura —el séptimo—. Además, en la repetición de A, se modifican las dos últimas notas del inciso c —fa y re, en lugar de sol y fa—, con lo cual se aproxima a la tonalidad de

re menor. Además, la breve fórmula anacrúsica con que comienza la repetición del primer inciso —y que cumple una función de enlace melorrítmico—, le quita su carácter de pentatonía pura al incluir una nota de paso entre los grados IV y V del sistema.

Como en otros casos, aquí los instrumentistas se «reparten» las funciones musicales: los bombardinos tocan la melodía en la frase A y el contracanto en la frase B, cuya melodía está a cargo de las trompetas. Aunque pudiera parecer una adquisición posthispanica, esta característica proviene del fuerte sentido de «orquestalidad» —o, si se quiere, de complementación musical— que es propio de la cultura musical andina desde tiempos precolombinos.

8. «Negra zamba». *Huayno*. Comparsa «Juvenilia»



Estructura formal musical:

A (11 bisada = 22) = a (3 bisado = 6) + b (5)

B (9 bisada = 18) = c (4) + d (5)

C (10 bisada = 20) = e (5) + f (5)

Aunque se desarrolla sobre una escala menor antigua, esta melodía contiene dos claros factores de enlace con el sistema de referencia: la inclusión de una frase pentatónica pura —B— en el centro mismo de la pieza y la relación entre los finales de las frases segunda y tercera, que consienten una armonización con los dos acordes relativos mayor y menor respectivamente.

9. *Takirari*. Comparsa «Batocas»



Estructura formal musical:

A (6 bisada = 12) = a (3) + b (3)

B (13 bisada = 26) = c (6) + d (7)

C (8 bisada + 16) = e (4) + f (4)

Tanto este ejemplar como el siguiente pertenecen a especies musicales parientes del huayno y presentan elaboraciones modernas que combinan algunas de las características tradicionales de esta especie, como las células binarias sincopadas y las asimetrías estructurales, con otras de incorporación relativamente más reciente, como el uso del modo menor melódico o las sucesiones de grados conjuntos. Aquí los compromisos con el sistema tonal son mayores: el do inferior se utiliza siempre alterado en función de sensible subtónica y aparece una nota de paso cromática —el re #—. Se conservan, sin embargo, dos incisos pentatónicos puros —a y d—.

10. «Acaso porque soy pobre». *Kullaguada*. Comparsa «Grupo Juvenil del Club Social»





Estructura formal musical:

I: A (8 bisada = 16) = a (2 bisada = 4) + b (4)

B (8 bisada = 16) = c (4) + d (4)

II: C (16 bisada = 32) = e (4) + e' (4) + e (4) + f (4)

Las frases musicales de este pariente del huayno se agrupan en dos períodos de 16 pulsos de duración cada una. El período I, bifrásico, es un híbrido: mientras la primera frase se desarrolla sobre una escala pentatónica, la segunda desciende por la escala menor armónica sin el VI grado. El período II es monofrásico y presenta una articulación tonal de tipo tonal europeo. La armonía requerida por esta melodía requiere una sensibilización del IV grado tonal en los incisos impares y del III en el segundo inciso, todo ello por medio de dominantes secundarias y con retorno final a la tónica:

Esquema armónico del segundo período:

ID-IV / VIID-III/

ID-IV / VD-I

El instrumento que desarrolla la armonía —acordeón— no encuentra estos acordes —que por otra parte conforman una sucesión sumamente frecuente en la música tonal— y ejecuta los siguientes:

I-IV / IV-I

I-IV / V-I

Las disonancias mayores fruto de esta incongruencia se producen en los incisos impares entre el I armónico y el I dominante desarrollado por la melodía.

Es probable que el hecho de tratarse de una melodía comercial sea el causante de estas dificultades de asimilación por parte del ejecutante del acordeón. Este ejemplar, en efecto, es de autor conocido y estaba de moda el año en que fueron grabados durante el curso los ejemplares que estamos comentando⁹. El criterio que motivó la inclusión de este tipo de piezas en la investigación no fue su grado de tradicionalidad, sino su uso y función durante el Carnaval quiaqueño, idénticos en esta ocasión —desfile del corso— a los que recubren los huaynos tradicionales.

CONCLUSIÓN

El análisis de estos ejemplares ha permitido establecer tres grados de relativa intromisión del sistema tonal europeo en las especies propias del pentatónico que se documentan en el Carnaval altojujeño. El uso del vocablo intromisión responde a la intención de reflejar una realidad sonora dominada por el antiguo sistema andino. En efecto, en la descripción de las piezas musicales ha podido apreciarse cómo los elementos derivados del sistema tonal europeo se inmiscuyen en los espacios que les concede el pentatónico. Estos espacios son secundarios, no sólo porque requieren notas de segunda importancia, sino también porque dejan intactos algunos componentes esenciales del estilo que se ha desarrollado a partir del uso del sistema andino prehispánico. Las cadencias finales descendentes, el predominio casi exclusivo de la subdivisión binaria del pie y hasta la misma alternancia de relativos son algunos de esos componentes y resultan inseparables de la articulación melódica general, que permanece fiel al sistema pentatónico en sus rasgos esenciales. En particular, el mencionado en último término demuestra que la estructura escalar única que hemos considerado funciona como poderoso patrón de referencia al cual remiten todos los ejemplares estudiados aquí, lo cual permite su inserción en el cancionero pentatónico, más allá de consideraciones modales.

Por último, conviene recordar que el repertorio pentatónico —puro o contaminado— coexiste, al menos durante el Carnaval, con el tritónico y que también éste se manifiesta, por ser una entidad culturalmente viva, a través de ejemplares que exhiben relativos grados de aproximación o distancia a eventuales modelos originarios. Ambos cancioneros exhiben una dinámica cuya complejidad y riqueza va más allá de la aparente simplicidad y monotonía de reiteraciones sugeridas por una audición superficial de sus especies.

La corriente que ha aplicado la teoría de la cultura degradada a la música de los mestizos en Latinoamérica ha establecido que las especies musicales hoy activas en las distintas regiones constituyen supervivencias de repertorios otrora operantes en los niveles elevados de la sociedad y que los sistemas musicales en los que se basan dichas especies participan en esta dinámica de «descenso» cultural. Los sistemas «superiores», más desarrollados, habrían ido reemplazando paulatinamente a los locales, inferiores (Vega, 1944). Sin embargo, hemos comprobado que en el alto Jujuy los sistemas coexisten y que el tonal europeo interacciona con el modal y con el pentatónico andino sin predominar. El mestizo jujeño los conoce todos y utiliza aquellos que necesita según una precisa diferenciación funcional de los repertorios. En este sentido, el cancionero pentatónico ha dejado de ser considerado un extraño en el área considerada y quienes lo utilizan están desarrollando un concepto de propiedad del mismo, al

margen de la jerarquía que le otorguen en un cuadro general de significación cultural. El hecho de que las especies cantadas del tritónico —que no ha sido considerado aquí— ocupen un lugar preferencial en ciertos actos individuales y sociales no excluye el uso paralelo de otros sistemas musicales —pentatónico, modal y tonal europeos— por parte de los mismos grupos humanos. Como el habitante de las ciudades, el criollo serrano posee un patrimonio musical mixto, concede distintos grados de valor y significado a los repertorios y los utiliza en modo diferenciado según ocasiones y funciones, llegando incluso a permitir juegos, ambigüedades y contaminaciones entre sistemas. Éstas no son prerrogativa de las culturas musicales urbanas: se verifican, en grado de complejidad relativo, en las rurales, a la vez que conviven con otros fenómenos igualmente dinámicos, como la convivencia entre lo oral, lo escrito y lo multimedial, o la interrelación funcional entre las esferas de lo individual y de lo social.

NOTAS

1. Esta función asumida por el canto de coplas alrededor del pozo de ofrendas coloca el hecho musical en un nivel de significación distinto del que ocupan los bailes de pareja que suelen practicarse una vez concluido el ritual y en un espacio ajeno al mismo, y constituye por lo tanto un ejemplo de los variados niveles de significación en que operan hechos musicales distintos en una misma ocasión.

2. Carlos Vega clasifica la música popular argentina según los criterios de los llamados «cancioneros», cada uno de los cuales agrupa las especies que poseen características musicales —tonales, rítmicas, de acompañamiento— afines. Las especies, a su vez, son grupos de composiciones que comparten características musicales formales y pertenecen a uno de los dos grandes géneros: danzas y canciones (Vega, 1944).

3. El término tónica es utilizado aquí para indicar el sonido-eje que cubre funciones atractivas y de reposo, independientemente del sistema al que pertenezca el ejemplar que se considera. Las críticas de Brailoiu hacia quienes intentan por cualquier medio descubrir una tónica en la música pentatónica se basan en la constatación, por parte de algunos estudiosos que cita, de la dificultad para determinar un sonido que cumpla dicha función en algunos de los repertorios que utilizan este sistema de alturas (Brailoiu, 1982:13). No es éste el caso de los ejemplares que estamos analizando, en los que la tónica está claramente determinada y coincide siempre con el primer grado de la escala única que estamos considerando.

4. Los huaynos de las comparsas «La Juventud» —ejemplo n.º 1— y «Pocos pero locos» —n.º 4— fueron grabados en localidades de la Quebrada de Humahuaca, durante el cortejo del desentierro por las calles y en un local de festejos respectivamente. Todos los demás fueron documentados en la localidad puneña de La Quiaca durante el desfile de los cortejos en el corso. Los conjuntos instrumentales que acompañan a los bailarines y figurantes de las comparsas están integrados generalmente por instrumentos aerófonos de lengüeta simple (saxófonos) o de embocadura (trompetas, trombones, fliscornos, tubas) y membranófonos de percusión (grancaja, redoblante, bombos o tambores chatos de distintas dimensiones). Hay también grupos de anatas (flautas) y tambores, o conjuntos mixtos integrados por quenás, charangos, tambores e idiófonos de percusión (cascabeles, triángulos). Algunos de los instrumentistas forman parte de las bandas municipales de la zona —que abarca también localidades bolivianas— y son contratados por las comparsas para tocar por las tardes en los corsos y por la noche en los bailes, donde se alternan con otros conjuntos musicales. En las transcripciones de los huaynos hemos respetado una altura relativa que facilita el análisis comparativo.

5. En los gráficos que indican estructura de todos estos ejemplos las letras y números indican la forma musical y han sido incluidas a fin de evidenciar las relaciones estructurales internas. Las letras mayúsculas indican frases musicales y las minúsculas incisos o semifrases, que en este caso son equivalentes. Las cifras entre paréntesis indican la duración en pulsos rítmicos de los segmentos formales. Las líneas de compás cumplen la única función de evidenciar acentos. Las asimetrías a nivel de frase y semifrase —a (3) + b (4) etc.—, son típicas del huayno y rompen la monotonía derivada de la subdivisión siempre binaria del tiempo.

6. El uso de terminología propia de la música académica *eurooccidental* (Carpitella, 1975) en la descrip-

ción de ejemplares pertenecientes a culturas musicales ajenas a la misma, es inevitable en un contexto de traducción de fenómenos. El etnomusicólogo es en buena medida un operador transcultural y debe recurrir a lenguajes comprensibles por sus interlocutores, en la medida en que no falsee o distorsione la realidad que estudia. Ello no le exime del deber de comprender las categorías émicas y de utilizarlas, hasta donde le sea posible, sin traducciones. En el repertorio que estamos considerando es posible conservar buena parte de la terminología sin incurrir en falsedades, bien que aplicando la misma con la dosis de flexibilidad necesaria a toda gramática de la música étnica. Por ejemplo, en la descripción de las piezas incluidas en el segundo caso se ha preferido, a fin de obtener una aproximación mayor al objeto de análisis, la denominación de *notas de importancia secundaria* —llamadas sonidos secundarios por algunos estudiosos (Brailoiu, 1982:20)— para indicar lo que en la terminología de corte euroculto se llamaría *notas extrañas*. Sin embargo, otros vocablos pertenecientes al tema, como *bordadura* o *nota de paso*, no necesitan en este caso modificación alguna. De todas formas, es conveniente tener presente que se está aplicando un enfoque predominantemente ético, toda vez que se estudian repertorios sobre la base de los sistemas de frecuencias. Un enfoque que considerara las categorías émicas en los huaynos debería analizar otros aspectos de la realidad musical, tales como la importancia que revisten ciertos elementos rítmicos, giros melódicos, estructuras formales y componentes tímbricos en la configuración de la sensación de «familiaridad» que experimentan quienes usufructúan el repertorio y que tal vez facilite el acceso a las causas que determinan la conciencia de propiedad de dicho repertorio por parte de los mismos.

7. El vocablo *defectivo* ha sido utilizado por los estudiosos para indicar ejemplares musicales que carecen de alguno de los sonidos que conforman el sistema de alturas en el que se basan. Aquí se lo menciona una sola vez y entre comillas porque se trata de un concepto que conserva una pizca de etnocentrismo y cuya aplicación a este repertorio resulta poco convincente. En efecto, si se generalizase este criterio, habría que llamar defectivas a todas las melodías del sistema tonal europeo que no utilizan los siete sonidos de la escala diatónica. Inversamente, la aplicación de una numeración que incluyese los sonidos secundarios, según el criterio propuesto por Brailoiu (*op. cit.*:12) constituiría un error equiparable al que se cometería numerando los grados del sistema tonal de I a XII —es decir, considerando como grados los cinco sonidos cromáticos—.

8. Nótese la ambigüedad en el uso del V grado pentatónico, que aparece unas veces normal y otras ascendido en función de sensible de re menor.

9. José Zapata.

BIBLIOGRAFÍA

- ARETZ, I. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- BRAILOIU, Constantin. «Su una melodia rusa». En *Folklore Musicale*, vol. 2, Roma, Bulzoni, 1982 (tit. orig.: «Sur une mélodie russe», en *Musique russe*, II, Paris, P. U. F., 1953).
- BOMAN, E. *Antiquités de la region andine de la Republique Argentine et du désert d'Atacama (Mission scientifique G. de Crequi-Montfort et E. Sénéchal de la Grange)*. 2 vols., Paris, 1908.
- CANALS FRAU, S. *Las poblaciones indígenas de la Argentina. Su origen. Su pasado. Su presente*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- CARPITELLA, D. (a cura di). *L'Etnomusicologia in Italia*. Palermo, Flacovio, 1975.
- CARRIZO, J. A. *Cancionero popular de Jujuy*. Jujuy, Universidad Nacional, 1989 (1.ª ed., Tucumán, Universidad Nacional, Imprenta M. Violetto, 1935).
- COLUCCIO, F. *Fiestas y ceremonias tradicionales de la Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.
- *Diccionario Folklórico Argentino*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- CORTÁZAR, A. R. *El carnaval en el folklore calchaquí. Con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral*. Buenos Aires, Sudamericana, 1949.
- D'HARCOURT, R. y M. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, O. E. y QUEREILLAC DE KUSSROW, Alicia C. *Atlas de la cultura tradicional argentina*. Buenos Aires, Senado de la Nación, 1988.
- INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», 1980.
- JACOVELLA, B. «Las regiones folklóricas argentinas». *Folklore Argentino*. Buenos Aires, Nova, 1959.

- RUIZ, I. y MENDIZÁBAL, M. «Etnomusicología». *Historia de las ciencias en la Argentina 10: Antropología*. Buenos Aires, Sociedad Científica Argentina, 1985.
- VEGA, C. *Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*. Buenos Aires, Losada, 1944.
- *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina, con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. Buenos Aires, Centurión, 1946.
- *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires, Instituto de Musicología, 1965.