

ENSAYOS

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502

ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO

26

VOL. XVII

2014

NÚMERO

26

2015

VOL. XVII

Juliana Pérez González

julianaperezg@usp.br

Ens.hist.teor.arte

Juliana Pérez González, "Mário de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, No. 26 (enero-junio 2014), pp. 38-62.

RESUMEN

Al comparar las obras publicadas de Carlos Vega (1898-1966), en Buenos Aires, y Mário de Andrade (1893-1945), en São Paulo, existen similitudes en sus críticas y argumentos sobre la incompatibilidad entre los postulados del folclor y las manifestaciones musicales de sus países. Gracias a los libros de Vega disponible en la biblioteca de Mário De Andrade en São Paulo (Brasil), se analizan dichas coincidencias y algunos indicios de contacto entre los dos investigadores, sugiriendo la importancia de estudiar las redes latinoamericanas de intercambio musicológico.

PALABRAS CLAVE

Música popular, Carlos Vega, Mário de Andrade, historiografía.

TITLE

Mário de Andrade and Carlos Vega. The study of popular music

ABSTRACT

When comparing the works published by Carlos Vega (1898-1966), in Buenos Aires, and Mário de Andrade (1893-1945), in São Paulo, there are similarities in their criticisms and arguments concerning the incompatibility between the postulates of folklore and the music of their own countries. Thanks to the Vega's books available at De Andrade's library in São Paulo (Brazil), the coincidences mentioned above and some evidence of contact between both researchers are analyzed, suggesting the importance of studying Latin American networks of musicological exchange.

KEY WORDS

Popular music, Carlos Vega, Mário de Andrade, Historiography.

Afiliación institucional

Doctoranda, Departamento de Historia Social – FFLCH
Universidade de São Paulo (USP), Brasil

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia; magister en Historia Social de la Universidad de São Paulo. Su libro *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* ganó el Concurso Mejores Trabajos de Grado, 2005-2006 y tercer lugar en el X Premio de Musicología Casa de las Américas, 2005 (Cuba). Su tesis de maestría ganó segunda mención en el Premio Silvio Romero, 2012 del Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - IPHAN (Brasil) y el Premio «História Social» de la Universidad de São Paulo. Fue publicada con el título *Da música mecânica à música folclórica. Mário de Andrade e o conceito «música popular»*. En 2008 fue becaria de la Fundación Carolina para el Curso en Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música (España) y actualmente es becaria de la Fapesp - Brasil.

Recibido febrero 10 de 2014

Aceptado junio 26 de 2014

Mário de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular¹

Juliana Pérez González

Mário de Andrade (1893-1945) y Carlos Vega (1898-1966), son considerados figuras pioneras de los estudios sobre música en Brasil y Argentina, sus respectivos países de origen. La importancia de sus obras para la musicología latinoamericana ha sido reconocida en diversas ocasiones, pese a que sus trabajos también hayan generado algunas polémicas entre sus críticos. Hasta hace unos años fue común escribir sobre ellos, adjudicándoles logros y desaciertos sin, muchas veces, comprenderlos en su tiempo. Con frecuencia fueron tratados como individuos relativamente aislados sin profundizar en sus relaciones con la literatura y los debates de su momento, ocasionando la descontextualización de sus argumentos.

Esta situación parece estar cambiando. La historiografía musical se ha enriquecido con estudios que reconstruyen el ambiente intelectual en que vivieron algunos investigadores musicales, la mentalidad de su tiempo y las circunstancias sociales en que actuaron². Continuar

¹ Una versión resumida de este artículo fue presentada en el VIII Congreso Chileno de Musicología, V de Jóvenes Investigadores, organizado por la Asociación Chilena de Musicología, del 13 al 17 de enero de 2015 en la Universidad Austral de Chile (Valdivia).

² Para el caso argentino ver trabajos como Martha Blache, "El concepto de folklore en Hispanoamérica." *Latin American Research Review*, v. 18, n. 3, 1983, pp. 135-148; Oscar Chamosa, *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1950*, Tucson: University of Arizona Press, 2010. Para el caso brasileño: Rodolfo Vilhena, *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*, Rio de Janeiro: Funarte e Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997; los artículos de José Geraldo Vinci de Moraes, "Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular." *Cadernos de Pesquisa do CDHIS -UFU* 24, n. 2 (2011): 349-67, y "Primeiros historiadores da música popular no Brasil." *Revista Artcultura*, v. 8, n. 13 (2006), entre otros.

profundizando en ese tipo de enfoques ayuda a comprender el universo intelectual que nos antecedió. Además, reflexionar sobre las circunstancias en que se gestó el conocimiento musical, nos ayuda a ser conscientes de los mecanismos de producción académica en que estamos inseridos. En el caso de Andrade y Vega — dos autores con una literatura crítica numerosa³ —, considero esclarecedor indagar por sus posiciones en relación con el pensamiento de su época y el lugar que ocuparon en las redes de socialización académicas, entre otros aspectos.

Teniendo en mente este tipo de inquietudes el presente artículo parte de las implicaciones que puede tener para la historiografía de la música popular la existencia de tres libros de Carlos Vega en los anaqueles de la biblioteca de Mário de Andrade, en São Paulo. A la casa del brasileño llegaron *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango* (1936), *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas* (1941) y *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (1944), cada ejemplar con dedicatorias como la siguiente: “A Mário de Andrade —eminente musicólogo — con toda la admiración y simpatía de Carlos Vega. Cangallo 1186, Buenos Aires”⁴. ¿La presencia de estos libros en la biblioteca de Andrade atestigua un contacto intelectual entre él y Carlos Vega? acaso, ¿puede ser este el indicio de una red de intercambios entre los investigadores musicales de la primera mitad del siglo XX que desconocemos?

Curiosa por saber hasta qué punto Andrade conoció la producción de Vega, inspeccioné su biblioteca y archivo personal — patrimonios del Instituto de Estudios Brasileños, adscrito a la Universidad de São Paulo (IEB - USP) — y hallé más material de autoría de Vega que sustentaría un intercambio desconocido por nosotros: tres artículos periodísticos de Vega; cuatro estudios y partituras de ritmos populares argentinos publicados por él, y una tarjeta de invitación a una conferencia que Vega daría en Buenos Aires. En realidad, esta documentación es minúscula si la comparamos con los 17.000 volúmenes que conforman la biblioteca y con los cerca de 17.500 documentos que integran el archivo de Andrade. No obstante, la importancia de ambos autores y algunas semejanzas en sus labores me llevaron a continuar indagando sobre el posible tránsito de ideas entre Buenos Aires y São Paulo, y sobre el interés de Andrade en la investigación musical argentina.

³ Para una bibliografía completa de publicaciones sobre la obra de Carlos Vega, ver: Enrique Cámara (ed.), *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014. *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014, p. 418-430. Sobre Mário de Andrade no conocemos una compilación similar, pero fueron pioneros trabajos como: Jorge Coli, “Mário de Andrade - Introdução ao pensamento musical”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 12 (1972) p. 111 - 136; Flávia Camargo Toni, *O pensamento musical de Mario de Andrade*, (Tese) São Paulo: ECA Escola de Comunicações e Artes, 1990; Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*, Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997, y recientemente, Juliana Pérez González, *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de «música popular»*, São Paulo: Editora Intermeios, 2015, entre otros.

⁴ Carlos Vega, *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas*, Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1941 (Ejemplar patrimonio de la Biblioteca del IEB-USP).

Gracias al trabajo de Patricia Artundo, quien desvela los diálogos entablados entre Mário de Andrade y colegas argentinos cercanos a la literatura, artes plásticas y folclor, es posible comprender la presencia de los textos de Carlos Vega, básicamente, como resultado de dos variables: el interés de Andrade por el país vecino, y su reconocimiento en territorio argentino⁵. En el caso de la historiografía musical, la presencia de los escritos de Vega en la biblioteca de Andrade despertó preguntas sobre historia intelectual cuyas respuestas no son de simple solución. ¿En qué medida y por cuáles caminos estos dos musicólogos compartieron ideas? o ¿las semejanzas en sus labores pueden ser explicadas por contactos directos o por compartir un ambiente intelectual e ideológico?

Con este tipo de preguntas en mente, nos centraremos en aspectos de la investigación en música popular adelantada por Vega y Andrade antes de 1945, fecha de fallecimiento del musicólogo brasileño. Sin desconocer la mayor amplitud de sus intereses intelectuales, nos limitamos a la música popular, dado que los trabajos de Vega encontrados en São Paulo tratan únicamente sobre este tema. Inicialmente nos referiremos a ciertas semejanzas y posteriormente esbozaremos algunos caminos hipotéticos por los que, quizás, circuló literatura común. Invitamos a que trabajos futuros continúen explorando y comparando sus pensamientos musicales, pues el presente escrito no es fruto de un ejercicio de historia comparada sino de la inquietud personal por diseñar las redes de pensamiento como un problema historiográfico.

El conocimiento científico

Pese a que Carlos Vega y Mário de Andrade adoptaron la sinonimia *música popular* / *música folclórica* esto no les impidió lanzar críticas al pensamiento folclórico y paulatinamente distanciarse de sus postulados. En diferentes momentos, ambos investigadores observaron que el estudio de la música, a través del folclor, se guiaba por una visión romántica y alertaron sobre sus distorsiones.

Cuando en su juventud Mário de Andrade comenzó a interesarse en la música popular brasileña, inevitablemente se guió por los postulados del folclor, ya que la literatura disponible se desprendía de sus concepciones. Un poco más tarde, Andrade se enfrentó con las dificultades del trabajo de campo, en sus viajes al norte y noreste de Brasil en 1927 y 1929. Allí, el joven investigador percibió que el folclor no tenía respuestas para todas las complejidades sociales y musicales que existían. Su cuento *Briga das pastoras* (1930) puede tomarse como un ejemplo de las ironías del trabajo de campo. En él, Andrade recreó un episodio

⁵ Patricia Artundo, *Mário de Andrade y la Argentina*, (Tesis), São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2001; *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo: EdUSP, 2004, y *Correspondência. Mário de Andrade & Escritores / Artistas Argentinos*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2013.

entre un investigador y un grupo de campesinas que celebraban una fiesta muy tradicional en un área rural lejana. La narración muestra que las campesinas se habían reunido para montar un espectáculo totalmente inventado y así poderse quedar con el dinero donado por el investigador al santo supuestamente festejado⁶. Curiosamente, un espíritu irónico similar se encuentra en un cuento de Carlos Vega, publicado dos años después en *Agua. Cuentos mínimos* (1932). Este trata sobre un arqueólogo que después de 20 años de arduo trabajo había encontrado una verdad revolucionaria. Cuando su libro estaba listo, descubrió una vasija que lo contradecía y, en nombre de la sagrada verdad, el arqueólogo decidió romper la “vasija traidora”. Sobre el quehacer literario de ambos autores volveremos más adelante. Por ahora interesa resaltar que al inicio de sus carreras tanto Andrade como Vega observaban con cierta desconfianza e ironía los caminos epistemológicos disponibles para estudiar la música de sus países. Ese tipo de reflexiones dejaron rastros en sus obras literarias de forma más cruda, que en sus escritos musicológicos⁷.

En 1929 Mário de Andrade regresó de sus viaje de pesquisa por el norte de Brasil y afirmó “No soy folclorista”⁸. Al parecer, así iniciaba su paulatino distanciamiento en busca de una forma más científica de estudiar las artes populares. En su diario de viaje confesó:

Ya afirmé que no soy folclorista. Hoy el folclor es una ciencia, dicen... Me intereso por la ciencia pero no tengo capacidad para ser científico. Mi intención es proveer documentación para el músico y no pasar veinte años escribiendo tres volúmenes sobre la expresión fisonómica del lagarto...⁹

El estilo irónico de Andrade deja ver que los folcloristas de su entorno recopilaban material que muchas veces resultaba enciclopédico e inoficioso. Como fue señalado por Elizabeth Travassos, una de las mayores preocupaciones del brasileño fue la construcción de un conocimiento científico sobre la cultura de su país¹⁰. Esa búsqueda de científicidad, por ejemplo, lo llevó a reflexionar sobre los criterios y fines con que se recogía el material popular. En un momento en que el nacionalismo musical era imperante, Mário de Andrade no dudaba sobre

⁶ Mário de Andrade, “Briga das Pastoras” [1930] en *Obra Imatura*, Rio de Janeiro: Agir, 2009.

⁷ Coriún Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla” en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 282-283. También es interesante la comedia inédita atribuida a Vega, cuyos protagonistas son dos etnólogos que trabajaban con los indígenas del Chaco y acuden a medios poco santos para alcanzar el reconocimiento. Ver también Héctor Goyena, “La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor” en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, p. 305.

⁸ De Andrade, “O romance do Veludo” [1928] en *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976. pp. 67-73.

⁹ De Andrade, *O turista aprendiz* [1928-9] São Paulo: Duas Cidades / SCCT, 1983, p. 232 (esta y todas las traducciones del portugués son nuestras)

¹⁰ Elizabeth Travassos, “Mário e o folclore” en *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002, pp. 99-110

la relevancia de la música tradicional para la configuración de la deseada música nacional. No obstante, a su vez, la elección de los objetos de estudio del folclor no podía basarse en el gusto personal del investigador sino en un criterio libre de prejuicios estéticos:

Los «sujetos importantes» deben darles su importancia a los hombres populares, más importantes que ellos. Se debe registrar todo lo que canta el pueblo, lo bueno y lo malo, sobre todo porque de eso malo nadie sabe todo lo bueno que alguien puede sacar.¹¹

Mientras tanto, en Buenos Aires, Carlos Vega parece que vivió un proceso similar y a medida que tuvo contacto con el material musical también discordó con algunos puntos de la práctica folclórica. Llama la atención el hecho de que, desde la década de 1930, Vega consideraba que la musicología era la disciplina más apropiada para el estudio de la música tradicional en América Latina. Esto es interesante teniendo en cuenta que era un momento en que la musicología apenas comenzaba a llegar a nuestro territorio, y la etnomusicología ni siquiera existía como área de conocimiento.

Según Vega, una de las ventajas de la musicología era que se perfilaba como una ciencia. Se trataba de una disciplina más amplia que el folclor porque estudiaba un mayor número de manifestaciones musicales, tanto música indígena como mestiza y “los núcleos populares contemporáneos”. Además, la musicología no escogía su material según parámetros estéticos. Ella era “tan indiferente a la belleza como a la fealdad”. Otra ventaja del carácter científico de la musicología era que no servía al nacionalismo musical y, por lo tanto, no le importaban las posibilidades artísticas de un canto ni,

[...] en el caso de nuestro país, que esto o aquello no sea argentino; si no es argentino, no hará el musicólogo esfuerzos dialécticos por que lo sea. El patriotismo, en musicología, consiste en trabajar honradamente, camino de la verdad¹².

Con estos anhelos de “cientificidad”, Andrade y Vega criticaron la costumbre de modificar o “corregir” piezas musicales populares, práctica común entre los coleccionistas de música y literatura popular. Por ejemplo, Andrade observó que las canciones populares publicadas por el compositor brasileño Luciano Gallet en 1927 no eran expresiones totalmente populares. El músico había armonizado sus melodías con criterios propios. De acuerdo con Andrade, esto no le quitaba valor a su trabajo, simplemente alteraba su carácter¹³. Sobre esta misma práctica, Carlos Vega parecía concordar:

¹¹ Mário de Andrade, “Ernesto Nazaré” [1926] en *Música, doce música*, p. 130.

¹² Vega, “Danzas y canciones argentinas” en *Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires: Establecimiento Gráfico de Eugenio Ferrero, 1936, pp. 16-17.

¹³ “Recuerdo que él afirma haber obrado como un registrador del folclor simplemente. Eso no es verdad y creo que Luciano Gallet es tan artista que no se limitó al trabajo etnográfico.” (Andrade, “Luciano Gallet. Canções brasileiras” [1927] en *Música, doce música*, p. 172).

Cuando los artistas se dedican a la recolección de melodías populares, el pensamiento folklórico adquiere un principio de realización; pero cuando esos mismos colectores adornan, si no modifican, sus materiales con artificios armónicos propios de las tendencias cultas dominantes, o recomponen libremente sobre los temas populares, el impulso inicial se desvía hacia las escuelas nacionalistas, pierde la página su valor documental y no se cumple el objetivo de la disciplina folklórica¹⁴.

Tanto Vega como Andrade se identificaron con el pensamiento positivista de las ciencias humanas y creyeron en la existencia de una verdad objetiva, alcanzable a través de actividades metódicas. Separando subjetividad de objetividad, ambos musicólogos diferenciaron entre el trabajo de quien recopilaba piezas musicales fieles a la realidad, del que las anotaba y transformaba secretamente. Indicio de esa preocupación compartida es la compra y uso de los aparatos de grabación que cada uno gestionó en determinado momento, para registrar la música de sus informantes de forma más fiel a lo permitido por la grafía musical y el oído del investigador. El rico archivo de grabaciones y fotografías constituido por Vega y sus alumnos, así como la documentación sonora e iconográfica reunida por la Missão de Pesquisas Folclóricas, ideada por Andrade, son rastros de su preocupación por el “verdadero” hecho musical.

En alguna medida, parece que la búsqueda de “cientificidad” y el inconformismo con el folclor serían la base de las similitudes que encontramos entre los dos investigadores. No hay que olvidar que sus trabajos se realizaron en un momento en que algunos intelectuales y artistas habían heredado del siglo XIX el interés por las artes populares, así como una mirada fuertemente romántica sobre ese universo. En este sentido, es posible ver osadía en los trabajos de Vega y Andrade, en relación con sus antecesores, puesto que se preocuparon por alcanzar el paradigma científico y limpiar los rastros románticos de la investigación musical. Coincidimos con Bernardo Illari en percibir el pensamiento de Vega “imbuido de una impronta positivista y científica”¹⁵, similar a lo colocado por Elizabeth Travassos para el caso de Mário de Andrade. No obstante, observamos que el pensamiento de ambos musicólogos cambió a lo largo de sus vidas y, al menos en el caso de Andrade, su pensamiento estético y sus preocupaciones con el papel social del artista lo llevaron a sumergirse en preocupaciones de tintes más relativistas y sociológicas. No sabemos si algo semejante puede ser afirmado para el caso de Carlos Vega.

Música folclórica, popular, académica y sus tránsitos.

Gran parte de la literatura musical latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, usó indistintamente los vocablos *música popular* y *música folclórica* para denominar tipos de música distantes de la tradición académica europea. Estas expresiones estaban impregnadas de la

¹⁴ Vega, “*Danzas y canciones argentinas*”, p. 14.

¹⁵ Bernardo Illari, *Vega: nacionalismos y (a) política, año, editor*, p. 138.

“visión de mundo romántica”¹⁶ que entendía como popular, básicamente, un tipo de música rural, de tradición oral, inmutable y alejada del mundo urbano. En la literatura musical de la época no se encuentran reflexiones sobre el significado o definición de esas expresiones. Al parecer, se pensaba que eran “conceptos universales” — usando la tipología propuesta por Henri-Irenee Marrou¹⁷ —, es decir, que prescindía de explicaciones por ser consideradas comunes a todos los grupos humanos. Excepcionalmente, tanto Mário de Andrade como Carlos Vega discutieron algunos presupuestos implícitos en dicha concepción y ayudaron a ampliar sus significados.

En la obra publicada de Andrade no hay una definición explícita de *música popular* ni *folclórica*. En el medio brasileño parece que los intentos por definir y diferenciar estos vocablos fueron posteriores a su muerte. De acuerdo con Rodolfo Vilhena, a mediados del siglo XX el movimiento folclorista brasileño tuvo la necesidad urgente de delimitar y definir su objeto de estudio. En medio de acalorados debates en congresos y revistas, la Comisión Nacional de Folclor buscó precisar qué era *música popular* y *folclórica* como primer paso para especificar sus objetos de estudio y finalmente legitimarse como ciencia. Casualmente, Carlos Vega fue uno de los primeros investigadores musicales latinoamericanos que encaró una definición de *música popular*, poco antes de fallecer Andrade¹⁸.

A diferencia de muchos de sus colegas, en 1944 Vega tenía conciencia del carácter teórico del adjetivo *popular*. Al señalar que la cultura popular estaba compuesta por supervivencias del pasado, aclaró que “[...] sólo son supervivencias vistas desde el plano de los grupos superiores; consideradas desde el propio ambiente popular, son simples vivencias. El folklore no existe para el pueblo mismo”¹⁹. Eso significaba que tanto las “supervivencias” como su carácter folclórico o popular no conformaban una categoría nativa sino que eran el resultado de una mirada externa. Incluso, Vega era consciente de que la comprensión de lo popular estaba mediada por la definición de *pueblo*, un concepto aún más vaporoso: “Todos sabemos qué es el pueblo, como todos sabemos qué es el arte: ... «aquello que todos saben lo que es»”²⁰. Tomando el toro por los cuernos, Vega construyó la siguiente argumentación para resumir las complejidades que, ya en ese entonces, enfrentaba la definición de *pueblo*:

La división teórica de la sociedad en clases obedece a un criterio principalmente económico. Sea el pueblo, para los economistas, la gente pobre; no para nosotros, aunque entre los grupos

¹⁶ Michel Löwy e Robert Sayre. *Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

¹⁷ Herni-Irenee Marrou, *Do conhecimento histórico*, 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1975.

¹⁸ Coriún Aharonián, “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero” en *Revista Musical Chilena*, v. 51, n. 188, 1997, pp. 61-74.

¹⁹ Vega, *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires: Losada, 1944, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

que nos interesan predominen los desposeídos. Con el criterio urbano, será el pueblo la gente no educada; de acuerdo, por lo menos, en que la educación popular es diferente. Para nosotros no reza el distingo, aunque la educación del pueblo sea menos artificiosa y complicada, en general. Desde el punto de vista intelectual, será el pueblo la gente menos instruida; no es esto decisivo para nosotros, pues muchos individuos instruidos pueden formar parte de nuestro pueblo folklórico en todo en cuanto no atañe a la instrucción. Para los que clasifican con criterio artístico, serán gentes del pueblo quienes cultiven arte más sencillo; pero ocurre que el pueblo de nuestra ciencia suele expedirse mediante fórmulas más complejas que las del superior, por ejemplo, en algunas especies menores de ciertas artes (poética, melódica, etc.). Con el secundario criterio de lugar, el pueblo vive en las campiñas; pero muchos sujetos parcialmente folklóricos viven en las ciudades; no por cambio de ambiente, sino por tradicionalidad familiar²¹.

Por otra parte, a lo largo del siglo XX, Latinoamérica vivió procesos de crecimiento y modernización de las ciudades con ritmos antes no experimentados. A la par, en las ciudades de mayor poder económico, principalmente en São Paulo y Buenos Aires — para el caso que nos interesa—, surgieron espacios de entretenimiento urbano y se consolidó una cultura popular urbana alejada de los moldes y expectativas del folclor. Como consecuencia de las tensiones creadas entre la música popular de las ciudades y la música popular de tradición rural, el medio intelectual sintió la necesidad de separar los dos fenómenos. En 1944, Vega anticipó parcialmente la estrategia que iría a ser usada por la Comisión Nacional de Folclor brasileña: separar los significados de *popular* y *folclórico* “Todos empleamos las voces *folklórico* y *popular* como sinónimas. Pero [...] es claro que el término popular es más comprensivo. Porque no todo lo popular es *folklórico*”²². Sólo que en el caso brasileño se prefirió reservar el adjetivos *popular* para la música moderna y urbana, y *folclórico* para la música tradicional y rural.

Esta división teórica llevó a que durante algunas décadas el universo musical fuera separado en una dualidad reduccionista. Los investigadores musicales imbuidos en esa concepción estuvieron imposibilitados de reconocer la existencia de puntos intermedios entre las prácticas musicales de las ciudades y las del campo e, incluso, fueron sordos a los diálogos que se daban entre los diversos circuitos musicales.

En disonancia con esa concepción dualista y hegemónica a partir de la década de 1940, Vega no concibió la esfera popular como una cultura aislada e independiente de las demás esferas. En 1944, Vega mencionó la existencia de un tránsito de bienes culturales entre los grupos “inferiores” y “superiores”. El uso de la nomenclatura “inferior” y “superior” ha sido, quizás, uno de los puntos más problemáticos y criticados de su pensamiento²³. Desafortunadamente su noción de movilidad cultural — que nos interesa resaltar— quedó eclipsada

²¹ Vega. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, p. 52.

²² *Ibíd.*, p. 30.

²³ No obstante, para Irma Ruíz el uso de esas categorías “no implica admiración ni menosprecio” (Irma Ruíz, “Lo que no merece una guerra...” *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, p. 21) y para Illari, “Vega podrá haber pretendido que el «superior» no fuera superior al «inferior», pero a muchos les resulta difícil acabar de creerlo.” (Illari, “Vega: nacionalismos y (a)política.” p. 139).

por las críticas a los juicios de valor de su terminología. Acogiendo la propuesta de Bernardo Illari de pensar en ese “superior”, como una referencia a los grupos hegemónicos y el “inferior” a los grupos subalternos²⁴, queremos llamar la atención sobre el hecho de que Vega no desconoció la permeabilidad que los grupos culturales tenían, y propuso un modelo más complejo que el dualista aceptado.

En el ambiente popular hay, además, bienes menores que en el mismo momento pertenecen también a los grupos superiores; esto es, bienes comunes, como ciertas modas, instrumentos — tijeras, horquillas, cuchillos—, aparatos, bailes, etc. Y hallamos también en el ambiente inferior bienes propios de estratos profundos que nunca estuvieron en relación de dependencia cultural con el superior que lo estudia, como los boleadores, el poncho, etc. (lo etnográfico). Por fin entre todos esos hechos encontramos los verdaderamente folklóricos, las supervivencias, bienes que antes pertenecieron a los grupos superiores y que subsisten en el ambiente popular; y con ellas las neovivencias, productos de mezcla, evolución y recreación de los grupos inferiores²⁵.

Pese a que todo indica que Mário de Andrade no leyó estas ideas de Vega en su libro de 1944 — como veremos más adelante—, es posible ver cierta semejanza al respecto entre ambos musicólogos. Los artículos de Andrade sobre la *modinha*, género de canción lírica brasileña popularizada, pueden ser considerados como su pronunciamiento afirmativo sobre el tránsito de elementos musicales de la esfera erudita hacia las tradiciones populares y viceversa.

Andrade concibió como factible y muy interesante el tránsito de la música por los diversos grupos culturales²⁶. En 1930 y 1941, estudió la *modinha* y reflexionó sobre el tránsito vivido por este género desde los piano de las clases altas del siglo XIX, hasta el cancionero popular. Acostumbrado a la circulación de tradiciones populares con rumbo a la música de concierto, como el nacionalismo musical lo proclamaba, Andrade se interesó por los movimientos en la dirección opuesta. A través de reflexiones guiadas por lecturas de los franceses Roger Bastide (1898-1974) y Charles Lalo (1877-1953), Andrade llamó la atención sobre el “desnivelamiento” de la *modinha* como un hecho de sumo interés. Se preguntaba “¿se dará el caso absolutamente rarísimo de una forma erudita haber pasado a ser popular? Lo contrario es lo que se acostumbra”²⁷. Un par de años antes de dedicarse al estudio de la *modinha*, Andrade contó a sus lectores argentinos haber oído curiosas melodías populares en una población del interior del estado del Amazonas. Lo que más lo sorprendió fue el “carácter melódico europeo de algunas piezas”. Su artículo finalizó con la transcripción

²⁴ *Ibíd.*, pp. 170-171. Ruiz o Illari?

²⁵ Vega. *Panorama de la música popular argentina*, pp. 29-30.

²⁶ Por ejemplo ver su artículo “Cuba, outra vez.” [1932] (Telé Ancona Lopez (ed.) *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*, São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. pp. 487-488), sobre la circulación de la música cubana en Brasil.

²⁷ De Andrade, *Modinhas Imperiais* [1930] São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964, p. 8. Ver del mismo autor: “A modinha e Lalo” [1941] *Música, doce música*, pp. 339-343 e “O desnivelamento da modinha” [1941] *Música, doce música*, pp. 344-348.

de cuatro melodías, insinuando similitud con música sueca y aceptando que podía ser una simple coincidencia pero, no por eso, dejaba de parecerle curiosa²⁸.

No sabemos si Vega conoció los escritos de Andrade sobre la *modinha* y su “desnivelamiento” pues, pese a que Andrade envió un ejemplar de *Modinhas imperiais* (1930), al folclorista y poeta Rafael Jijena Sánchez en 1942²⁹, desconocemos el tránsito de esa publicación en suelo argentino. Inclusive, nos inclinamos a pensar que tal vez ese no habría sido el camino más fácil — como veremos al final del artículo — para haber llegado a manos de Vega. Nos resulta más probable que Vega haya leído el artículo de Andrade “La música en el extranjero. S. Paulo” (1927), publicado en *La Revista de Música* de Buenos Aires, en que narraba su hallazgo en tierra amazónica. Lejos de ver una influencia del autor paulista sobre su colega argentino, consideramos que el hecho de que Vega hubiera leído sobre un fenómeno similar, podría haber fortalecido su propio argumento.

Tanto Andrade como Vega aclararon que la idea del tránsito entre las esferas académicas y populares había sido tomada de la literatura sociológica y antropológica contemporáneas, y que no se trataba de un principio basado en el folclor. Las bibliografías de ambos autores coinciden en citar trabajos del filósofo Charles Lalo, el sociólogo Roger Bastide y el antropólogo Arnold van Gennep (1873-1957), para sustentar sus posturas sobre el tema. En *El origen de las danzas folklóricas* (1956), publicado 9 años después del fallecimiento de Andrade, Carlos Vega citó palabras de Charles Lalo que había leído en un texto de Roger Bastide, “[L]a mayor parte de las danzas campesinas y de las melodías populares son antiguas formas de arte de salón y de corte, tiempo ha pasadas de moda en los medios aristocráticos, y que son lanzadas a alguna provincia lejana donde quedan y superviven”³⁰. Estas palabras originalmente escritas en 1908 por Lalo están en *Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique*, también leído y discutido por Andrade en traducción al español de 1927³¹. Adicionalmente Mário de Andrade y Roger Bastide se conocieron en São Paulo, en 1937 cuando el sociólogo francés llegó a Brasil como parte de la Misión francesa que trabajaría en la recién fundada Universidad de São Paulo. El diálogo entre Andrade y Bastide fue estrecho y el texto de Charles Lalo fue común entre ellos y Carlos Vega. Este tipo de encuentros bibliográficos pueden ayudar a comprender la circulación de ideas sobre la movilidad de la música y vislumbrar la existencia de antiguos debates que fueron importantes en su momento y que, por diversos motivos, no llegaron hasta nosotros con la misma fuerza.

²⁸ De Andrade “La música en el extranjero. S. Paulo” en *La Revista de Música*, Buenos Aires, a. 1, n. 6 (diciembre) 1927, pp. 122-126, *Apud*, Artundo. Mário de Andrade y la Argentina.

²⁹ Carta de Rafael Jijena Sánchez dirigida a Mário de Andrade. Tucumán, 1 de septiembre de 1942, Archivo IEB-USP, MA-C-CPL^a 3728.

³⁰ Vega, *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires: Ricordi, 1956, p. 33, *Apud*, Ruiz, “Lo que no merece una guerra...” p. 33.

³¹ Este ejemplar pertenece a su biblioteca particular, patrimonio del IEB-USP.

Si bien es cierto que durante la primera mitad del siglo XX tuvo preponderancia la idea romántica de que el pueblo y lo popular eran reservas de un pasado perdido, no alterado por la modernidad, cerrado e independiente de los otros ámbitos, también es posible encontrar algunas voces que dudaron de ese principio de la “visión de mundo romántica”. Siendo el conocimiento básicamente un consenso social, resultaba difícil ver y aceptar que las tradiciones denominadas como “populares” no fueran tan puras como se quería sino que estuvieran constituidas por influencias del mundo académico o, peor aún, de las sociedades urbanas y modernas. Estas observaciones contradecían la mentalidad de la época y quizás haya sido una de las causas para que las ideas de Mário de Andrade y Carlos Vega resultaran polémicas o mal entendidas entre algunos de sus críticos.

Al final de su vida, Mário de Andrade tenía claridad sobre la relación de proximidad que existía entre los estudios de folclor y el romanticismo, y fue cuidadoso al señalar sus consecuencias:

Fue el movimiento intelectual del romanticismo el que llamó la atención de los escritores brasileños hacia las manifestaciones tradicionales populares y provocó las primeras colectas sistemáticas de documentos. Estas colectas [...] fueron dirigidas apenas hacia las manifestaciones de la vida espiritual, canciones, poesías, proverbios e, incluso, la lingüística, ignorando por completo la vida material y la organización social.³²

Paradójicamente, después de que los estudios de folclor alcanzaron importantes niveles institucionales a mediados del siglo XX, su sesgo romántico los llevó a una crisis y no obtuvieron el total reconocimiento de la academia latinoamericana reciente. En torno del folclor existe una interesante historia de fracaso en cuanto a su intento por posicionarse como “ciencia”. Como decía Carlos Vega en 1944:

[...] me parece que estamos en un momento de incertidumbre con respecto a la índole y finalidad de la Ciencia del Folklore. Nada menos. Nunca fue el objeto de nuestra disciplina, formal y expresamente caracterizado. Su mismo repertorio de especies es ampliado o reducido al azar de impremeditadas ocurrencias personales. Empezó con la literatura oral, las creencias, las costumbres, y poco más; se extendió luego a todos los bienes espirituales y a los materiales; alguien propone ahora limitar su interés a las creencias y a las prácticas; en América Latina, la mayoría piensa que el Folklore se ocupa de la música y los bailes con fines artísticos. Antiguos folkloristas pretendieron invadir el campo de vecinas materias; o, a la inversa, intentaron incluir nuestra disciplina en los dominios de ciencias afines, como la Etnografía. Modernos tratadistas quieren ahora diluir el Folklore en la Sociología³³.

La música popular en la ciudad y el campo

³² De Andrade, “O folclore no Brasil” [1949] Rubens Borba de Moraes (et. al.) en *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro: Gráfica editora Souza, 1949, p. 423.

³³ Vega, *Panorama de la música popular argentina*, p. 20.

Otro de los cruces entre las tradiciones musicales que el folclor no reconocía era el producido entre la música campesina o rural y la música urbana. La separación entre el campo y la ciudad era un reflejo de la crítica del romanticismo a la modernidad y al sistema capitalista, cuyo corazón se encontraba precisamente en las ciudades industrializadas³⁴. Una de las mayores diferencias de los estudios de Andrade, frente al pregón de las teorías folcloristas, fue la inclusión de cierta música popular urbana en su abanico temático. Vega también fue crítico de la exclusión de la música popular urbana de los estudios musicológicos.

El artículo “A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico” (1936) — cuya traducción fue publicada en Argentina el mismo año de publicación en Brasil — es una crítica de Mário de Andrade a la definición de canción popular de Julien Tiersot y su rechazo a censurar las manifestaciones urbanas como no populares. Para Andrade era evidente que,

En las regiones más ricas del Brasil, cualquier pueblo en el fondo del campo ya posee agua canalizada, alcantarillado, luz eléctrica y radio. Por otro lado, en las mayores ciudades del país, en Río de Janeiro, en Recife, en Belém, a pesar de todo el progreso, internacionalismo y cultura, se encuentran los núcleos legítimos de música popular donde la influencia del urbanismo no penetra³⁵.

En consecuencia, Andrade creía necesario incluir lo popular urbano en los estudios de música popular. Incluso pensó en la existencia de un “folclore urbano” dividido en dos tipos: uno que era “virtualmente autóctono”, nacional y “esencialmente popular”, y otro que era “hecho a la manera de lo popular”, e influido por las modas internacionales. Al identificar que existía música hecha “a la manera de lo popular”, Andrade acuñó la expresión *música popularasca*, para referirse a un ambiente musical intermedio entre lo popular urbano y lo popular folclórico³⁶.

La inclusión de lo urbano en el estudio de la música popular quedó reflejada en el interés de Andrade por algunos géneros musicales desarrollados en las ciudades. Por ejemplo, desde la década de 1920 el *maxixe*, baile en pareja de finales del siglo XIX, llamó su atención y lo calificó como “danza urbana genuinamente brasileña”³⁷. En el artículo “Samba rural paulista” (1937) —texto que Carlos Vega leyó y citó en 1944—, Andrade ilustró la importancia de

³⁴ Charles Lalo. Bosquejo de una estética musical científica. Madrid: Daniel Jorro, 1927, p. 38. Ejemplar de Mário de Andrade, patrimonio del IEB-USP.

³⁵ De Andrade, “A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico” [1936] Oneyda Alvarenga (ed.) en *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 166.

³⁶ Juliana Pérez González, “Carne para alimento de rádios y discos: o conceito de música popularasca na obra musicológica de Mário de Andrade” en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, (2013) pp. 139-160.

³⁷ De Andrade, “Ernesto Nazaré” [1926] en *Música, doce música*, p. 125 y Travassos, “Mário e o folclore”.

estudiar lo popular en la ciudad, creando una especie de contradicción entre el adjetivo *rural* del título del artículo, y el fenómeno estudiado.

En Buenos Aires, Vega también venía construyendo una mirada particular de la relación entre las culturas rurales y urbanas. En 1936, en *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango* —reseñado por Andrade en 1941— Vega afirmó que, a su entender: “Toda población menor está pendiente de la inmediata superior a cuya zona de influencia responde; y las superiores, de las que sobre ellas gravitan”. A su vez, esa especie de magnetismo hacia las ciudades conseguía que sus usos se impusieran, “porque hay acuerdo tácito o expreso en que lo suyo representa el mejor hacer, el mejor pensar y el mejor sentir de la época”. En opinión de Vega esta era una relación fundamental, pues la cultura popular se componía de elementos ciudadanos que permanecían del pasado. Además, pensaba que:

Las invenciones se transmiten tanto más rápidamente cuando más fluidas son las comunicaciones. Los pueblos menos accesibles, que pueden ser o no los más distantes, reciben con retardo o no reciben las nuevas invenciones. Así han permanecido, enquistados, pueblos que conservan las invenciones que muchos siglos antes fueron la más elevada expresión de prosperidad³⁸.

En 1944 Vega criticó la “sordera” de algunos investigadores, que no oían lo evidente:

Los aficionados de las capitales, y los que, radicados en las ciudades del interior, estaban poseídos del pensamiento urbano, no prestaron la menor atención a todo aquello que en la campiña tenía sabor a ciudad. Una Polca o una Mazurka, bailadas en la Argentina por parejas rurales, no decía nada al observador aficionado; un Tango o un Fox trot, ejecutados en la fiesta campesina, le indignaban. Concluía el compilador en la certeza de que «la civilización avanza» y lamentaba la pérdida de lo folklórico.

Naturalmente, esa es una manera como cualquier otra de no ver cómo llegan al pueblo las cosas que el pueblo adopta y conserva. Mientras los folkloristas se pierden en divagaciones sobre remotísimos orígenes populares hispánicos, indios, africanos, eclesiásticos o espontáneos, de nuestros cantos y bailes, la realidad les está mostrando con precisión impresionante la principal fuente en que se nutre el pueblo: la ciudad capital³⁹.

Vega postulaba que era común que las supervivencias culturales se manifestaran en los grupos sociales alejados de los centros de innovación y afirmó que “el tránsito directo de los pequeños bienes urbanos al ambiente rural” era intrínseco al fenómeno popular⁴⁰. Es claro que la forma como Vega observó la música de las ciudades —libre de algunos de los prejuicios creados por el romanticismo—, lo llevó a complementar lo que Andrade había denunciado respecto a la realidad multifacética y la pobreza del maniqueísmo campo - ciudad.

³⁸ Vega, “*Danzas y canciones argentinas*”, pp. 26-27.

³⁹ Vega, “*Panorama de la música popular argentina*”, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

En opinión de Coriún Aharonián y Bernardo Illari, esta idea reaparecerá con mayor ahínco en la ponencia titulada “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”⁴¹ leída por Vega en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología (Bloomington, 1965). En su intervención Vega defendió el estudio musicológico de la música popular mediática y la importancia de ésta en la cultura contemporánea. Casualmente, entre los manuscritos inacabados de Andrade se encuentra un borrador titulado *O disco popular no Brasil*⁴². Según su esquema, Andrade discerniría sobre la importancia de estudiar el fenómeno fonográfico comercial para la música popular de su país. Así pues, parece que los dos intelectuales, cada uno por su parte, se dirigían a incluir en sus investigaciones la música popular urbana que circulaba en los discos y radio, tema desechados por la academia hasta finales del siglo XX.

Diálogos entre Buenos Aires y São Paulo

Carlos Vega, formado como guitarrista. Mário de Andrade, graduado como pianista y cantante. En sus años mozos, los dos músicos se interesaron por literatura y se iniciaron como escritores de tintes modernistas. Tanto Andrade como Vega forjaron sus espacios creativos en las letras. Poco después, Andrade ganaría el reconocimiento de sus contemporáneos y se consagraría como crítico literario y escritor modernista. Vega continuaría escribiendo tímidamente y encontraría, años más tarde, otro espacio creativo en la composición de música para teatro y cine. En cierto momento, ambos jóvenes dejaron de lado sus carreras de músicos intérpretes y se interesaron en estudiar la música de sus países. Vega tuvo sus primeros contactos con el estudio etnográfico, trabajando como voluntario en la Sección de Arqueología y Etnografía del Museo de Historia Natural en Buenos Aires. Andrade, se inició como autodidacta en investigación musical, dando clases de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Dramático Musical de São Paulo. En 1928 Andrade publicó *Ensaio da música brasileira*⁴³, libro con el que ganó fama como investigador musical, por juntar más de 100 melodías populares brasileñas y analizarlas musicalmente. En 1931 Vega publicaría el estudio y transcripción del código colonial de Fray Gregorio de Zuola, *La música de un código colonial del siglo XVII* (1931)⁴⁴, demostrando su sapiencia en investigación musical. Ambos, estuvieron activos como críticos musicales y columnistas en periódicos de

⁴¹ Vega, “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos” en *Revista Musical Chilena*, v. 51, n. 188, 1997. Sobre las polémicas detrás de este escrito, ver: Aharonián, “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pioneiro”.

⁴² De Andrade, *O disco popular no Brasil*, Arquivo do IEB – USP, Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, Caixa 057, MA-MMA-040, s.d.

⁴³ Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928] 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

⁴⁴ Vega, *La música de un código colonial del siglo XVII*, Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1931.

sus países. Tanto Andrade como Vega también tuvieron lugares importantes en instituciones culturales de su época: Vega en la dirección del Gabinete de Musicología Indígena, a partir de 1931 y hasta su muerte, y Andrade como director del Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 y 1938.

Pese a compartir actividades e intereses similares, todo indica que no se conocieron personalmente ni llegaron a mantener un intercambio de correspondencia, a juzgar por la ausencia de cartas de Vega en el archivo del escritor paulista⁴⁵. No obstante, fueron identificados contactos menos directos que nos ayudan a contextualizar la llegada a la biblioteca personal de Andrade en São Paulo, de las cuatro partituras y cuatro artículos de periódicos de Carlos Vega, adicionales a los tres libros mencionados⁴⁶.

Tal vez una de las más tempranas noticias que Andrade tuvo sobre los intereses de Vega fue en la década de 1920. En aquel entonces los dos jóvenes estaban más interesados en poesía que en folclor. A través de la amistad entablada entre Andrade y los escritores argentinos Luis E. Soto y Pedro J. Vignale, el escritor paulista se inició en el mundo de la literatura argentina. En la visita hecha por Soto y Vignale a Andrade en 1926, los argentinos presentaron al amigo brasileño los proyectos del grupo de escritores reunido tras las páginas de las revistas *Los Pensadores* (1922-24/1924-26) e *Inicial* (1923-1927). Se trataba de un grupo de jóvenes literatos que, identificados con el pensamiento de izquierda, luchaban por la consolidación de un arte moderno argentino. Dentro de ellos se encontraba el joven Carlos Vega⁴⁷.

Con 27 años de edad, Vega ya había publicado los libros de poesía *Hombre* (1926) y *Campo* (1927). Pedro J. Vignale incluyó dos poemas de Vega en *Exposición de la actual poesía argentina* (1922-1927), libro editado por él y su amigo Luis E. Soto. En esta antología Vega fue presentado como periodista y se publicó una caricatura suya. Curiosamente, en la segunda sección del libro también fue publicada una poesía de Rafael Jijena Sánchez (1904-1977), futuro folclorista corresponsal de Andrade, sobre quien volveremos más adelante. Inmediatamente el libro salió de imprenta, Vignale regaló un ejemplar a Andrade con el ánimo de

⁴⁵ No se consultó el archivo personal de Carlos Vega, patrimonio del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA) en Buenos Aires. Por lo tanto, es posible que trabajos futuros en este archivo, aporten nueva documentación y maticen las hipótesis aquí planteadas.

⁴⁶ Partituras: *El Triunfo*, Buenos Aires: Asociación Folklórica Argentina, 1944; *El Gato*, Buenos Aires: Asociación Folklórica Argentina, 1944; *La Chacarera*, Buenos Aires: Asociación Folklórica Argentina, 1944, y *El cuando*, Buenos Aires: Asociación Folklórica Argentina, 1944. 48 p.

Artículos: “De la lógica formal” *Claridad* [Buenos Aires, a. 1, n. 1] 1926; “Cantos y bailes africanos en el Plata” *La Prensa*, Buenos Aires (16 oct.) 1933, p. 1; “Danzas criollas: el bailecito” *La Prensa*, Buenos Aires (18 jun.) 1933, p. 2, y “Bailes criollos: el gato” *La prensa*. Buenos Aires (11 mar.) 1934 p. 2.

⁴⁷ Patricia Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, Cap. III.

presentar al amigo brasileño una muestra de la moderna poesía argentina. En un artículo del *Diário Nacional*, Andrade resaltó el valor de la compilación y felicitó a los editores por no haber incluido ningún pseudo-poeta “de la metáfora por la metáfora”⁴⁸.

El gusto de Vega y Andrade por la escritura creativa le otorgó a sus escritos musicológicos sutilezas que podrían pasar desapercibidas para quien desconozca sus facetas como literatos y artistas. Sus publicaciones exigen lecturas cuidadosas para no dejarse llevar por la aparición de un lenguaje aparentemente categórico. Por ejemplo, en el caso de Vega, parece que usó palabras como “superior” e “inferior” re-significándolas de forma implícita. Algo similar sucede con “popularesco”, “submúsica” y “vulgar” en la obra de Andrade, términos que han creado polémica y parecen tener significados específicos dentro de su pensamiento⁴⁹. Otro de los sellos de sus labores relacionado con sus espíritus artísticos, es el uso creativo que en ocasiones dieron a material musical recopilado durante sus labores investigativas. Vega llegó a usarlo en la música para teatro y cine y Andrade en sus escritos literarios⁵⁰.

Una década después del primer “encuentro” como poetas, se dio un segundo, cuando Andrade y Vega ya habían adelantado investigaciones en torno a la música popular de sus países. Vega envió en determinado momento, un ejemplar de *Danzas y canciones argentinas y Teoría e investigaciones* (1936) a casa de Andrade. En dicha publicación, Vega había reunido diversos artículos y conferencias sobre danzas y géneros cantados tradicionales, y un estudio teórico sobre la investigación de las danzas populares. Aunque el ejemplar guardado en la biblioteca de Andrade no posee anotaciones al margen ni subrayados que nos permitan inferir qué aspectos llamaron su atención, sabemos que el musicólogo brasileño lo describió como un “espléndido trabajo [...] obra metódica y realizada de notable cultura, que no encuentra comparación entre nosotros por su riqueza”⁵¹. Además, el escritor paulista incluyó su título en la bibliografía del *Dicionário musical brasileiro*⁵², obra que pretendía reunir el léxico musical de su país y, tal vez, de las zonas de frontera.

Es posible que un poco antes de recibir el primer envío bibliográfico de Vega, Andrade ya tuviera noticias de sus investigaciones musicales, a través de lecturas indirectas y correspondencia de colegas y amigos. Por ejemplo, Francisco Curt Lange mencionó a Vega como posible colaborador del primer tomo del *Boletín Latinoamericano de Música*, en

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 57, 73-75.

⁴⁹ Illari, “Vega: nacionalismos y (a)política” pp. 138, y Pérez, “Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade”.

⁵⁰ Goyena, “La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor”, y Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

⁵¹ De Andrade, “O folclore na Argentina” en *Diários Associados*, 12 mar. (1941). Archivo IEB-USP, Fondo Mário de Andrade, Álbum Recortes 37.

⁵² De Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, Oneyda Alvarenga (et al.) Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Itatiaia; Ministério da Cultura; Instituto de Estudos Brasileiros EDUSP, 1989.

1934⁵³. También sabemos que Andrade se topó con ideas de Vega en textos como *Folklorismo* (1928), del compositor y crítico cubano Eduardo Sánchez de Fuentes. En la página 15, Andrade subrayó una cita hecha por Sánchez de Fuentes sobre la música de los incas⁵⁴. Como era costumbre en su momento, el compositor y crítico cubano no anotó la referencia bibliográfica de Vega pero nos inclinamos a pensar que se trató de la conferencia “La música de los incas”, publicada en 1926 en la revista *Tárrega*⁵⁵. No está de más llamar la atención sobre un posible contacto epistolar entre el Sánchez de Fuentes y Vega, teniendo en cuenta no sólo la familiaridad con que cada uno cita las investigaciones del otro, sino recordando que ambos autores compartieron el interés por despolvar las huellas peninsulares de la música popular de Cuba y Argentina.

Además, una de las pocas citas directas realizadas por Andrade a un texto de Carlos Vega, o quizás la única, fue una mención fugaz realizada en la conferencia “Música de feitiçaria” (1933)⁵⁶. Ante su auditorio el escritor paulista mencionó el uso de la palabra *candomblé* explicado por Vega en “Cantos y bailes africanos en el Plata” (1932)⁵⁷ y continuó con su argumentación principal. Si aceptamos que Andrade conoció el trabajo inicial en investigación musical de Vega, como lo demostraría su lectura de Sánchez de Fuentes y su conferencia, entonces resulta curioso percibir que en la década de 1930 Andrade tuvo noticias solamente de dos textos marginales dentro del conjunto de la producción de Vega, y ambos escritos versando sobre asuntos que no volvería a tratar: la música de raíz africana y la música incaica.

Si durante la década de 1930 no hubo mayores acercamientos entre Carlos Vega y Mário de Andrade, ¿por qué Vega decidió mandar ejemplares de sus libros a casa del musicólogo brasileño?. Quizás la respuesta esté en territorio argentino. Veamos.

Es importante mencionar que para mediados de la década de 1930 Mário de Andrade era relativamente conocido en el medio letrado argentino. De acuerdo con Patricia Artundo, desde mediados de la década de 1920 la obra literaria de Andrade había sido difundida en

⁵³ “[...] “Cuento desde ya con Ud. — de la Argentina interviene Forte, de la Guardia y Vega, de Chile Carlos Isamitt, Carlos Lavin, del Uruguay el suscrito [...]” (Carta de Francisco Curt Lange, Montevideo, 9 feb. 1934. Archivo IEB-USP, Fondo Mário de Andrade, Serie Correspondência, MAC-C-CP3898).

⁵⁴ Nota manuscrita por Mário de Andrade en su ejemplar de Eduardo Sánchez de Fuentes, *Folklorismo; artículos, notas y críticas musicales*, La Habana: Imprenta Molina y compañía, 1928, p. 15. Es probable que Carlos Vega y Eduardo Sánchez de Fuentes hayan intercambiado material bibliográfico y, posiblemente, alguna correspondencia, pues ambos autores citan sus escritos con familiaridad marcada.

⁵⁵ Sobre el interés de Carlos Vega en la música incaica, ver: Norberto Pablo Cirio, “Escritos científicos inéditos de Carlos Vega obrantes en el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»”, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 347-360.

⁵⁶ De Andrade, *Música de feitiçaria no Brasil*, São Paulo: Livraria Martins editora, 1963, p. 26.

⁵⁷ Vega, “Cantos y bailes africanos en el Plata” en *La Prensa*, 16 de octubre 1933.

Argentina, gracias al grupo de escritores modernistas que lo visitó en São Paulo. A partir de entonces los diarios y revistas argentinas publicaron noticias y reseñas sobre el trabajo de Andrade y algunas traducciones y artículos encargados.

Respecto a su producción sobre música, el año siguiente de salir el *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *La Revista de Música*, en Buenos Aires, publicó una reseña de este libro, escrita por el catalán Jerónimo Zanné. En ese momento, el nombre de Mário de Andrade no era desconocido para los lectores de la revista pues, desde el año anterior, allí mismo se habían publicado cinco artículos de su autoría⁵⁸. *La Revista de Música* era patrocinada por la editora Casa G Ricordi, famosa editorial musical italiana. En 1927, cuando esta editorial abrió sucursal en São Paulo, solicitó a Mário de Andrade colaborar en la revista bonaerense que iba a lanzar su primer número. En Buenos Aires trabajaba como secretario de redacción Nicolás Olivari, escritor argentino, amigo de Renato de Almeida — amigo de Andrade y quien en 1926 publicó *História da música brasileira* y estuvo en Buenos Aires— y de otros escritores brasileños cercanos a Andrade. Tal vez una red de contactos entre Olivari, Almeida y otras figuras, facilitó el contacto entre *La Revista de Música* y el escritor paulista, llevando a territorio argentino algunos de sus escritos sobre música⁵⁹.

En los años siguientes, los editores argentinos continuaron interesados en los trabajos musicales de Andrade. En 1936 se publicó la traducción “La música y la canción popular en el Brasil”, el mismo año que salió su versión brasileña, en São Paulo⁶⁰. La publicación fue hecha por el periódico *El argentino*, de La Plata, y su circulación en español nos parece importante porque, como fue mencionado, en este artículo Andrade señaló la necesidad de superar el límite entre la música rural y urbana, asunto también tratado por Vega. Más tarde, en 1942, el escritor Bernardo Verbisky reseñó el estudio “La expresión musical de los Estados Unidos”⁶¹ de Andrade, publicado dos años antes en Brasil y traducido en Argentina por intermedio del escritor brasileño exiliado, Newton Freitas en la Colección Problemas Americanos⁶².

Es probable que Carlos Vega haya conocido los textos y reseñas de Andrade publicadas en suelo argentino y alguno de sus textos en portugués, sintiéndose motivado a enviar sus libros a São Paulo. Después de recopilar una mayor cantidad de música popular,

⁵⁸ De Andrade, “La música en el extranjero. Brasil. S. Paulo”, en *La revista de música*, a. 1, n. 1 (jul.) 1927, pp. 40-42; Andrade, “La música en el extranjero. S. Paulo”, *La revista de música*, a. 1, n. 6, (dic.) 1927, pp. 122-126; Andrade, “Carta de San Pablo” *La revista de música*, a. 2, n. 2 (ago.) 1928 pp. 119-121; Andrade, “Correspondencia de S. Paulo” *La revista de música*, a. 2, n. 5, (nov.) 1928, pp. 52-54; Andrade, “Danzas dramáticas del Brasil”, *La revista de música*, a. 3 n. 5, (nov.) 1929, p. 22.

⁵⁹ Artundo, p. 121.

⁶⁰ Artundo, p. 119.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 188.

⁶² *Ibíd.*, p. 148.

Vega publicó *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas* (1941). Este fue elaborado con el fin de exponer su método de análisis fraseológico, según el autor, extraído de la misma música folclórica recopilada en países diferentes a Argentina. Con este método Vega aseguró: “[...] quisimos nada más que un instrumento capaz de satisfacer las exigencias de la problemática musicológica del canto popular, con el objeto de aplicarlo en América”⁶³.

Su obra, *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas* publicada en dos volúmenes, reposa en la biblioteca de Andrade. En las páginas del ejemplar se observan numerosos trechos subrayados y notas de lectura en los márgenes que muestran la lectura entusiasta de Andrade. Al abrir el primer tomo, se lee la promesa, escrita con lápiz rojo, de enviar “... postal agradeciendo, prometiendo escribir sobre este”⁶⁴. No se sabe si Andrade cumplió su promesa, pues no se han encontrado escritos donde mencione o haga referencias directas al libro leído. Pero, teniendo en cuenta posiciones previamente expresadas, se esperaría que el investigador brasileño tuviera varios comentarios por hacer. Tal vez uno de ellos habría sido sobre la crítica de Vega al sistema de escritura musical tradicional europeo, puesto que, en otras ocasiones, Andrade también había señalado los peligros de usar la teoría de la música europea y las convenciones de la música académica para pensar otras tradiciones musicales, como la indígena y la música popular brasileña⁶⁵.

En la década de 1940 los trabajos e intereses musicales de Andrade fueron difundidos entre el público argentino en secciones que describían sus labores como investigador y gestor. Por medio de la correspondencia que llegaba de diversos lugares del continente es perceptible el creciente prestigio que el escritor brasileño iba ganando fuera de su país. En el caso argentino, puntualmente en 1940, María Esther Álvarez Arigós escribió el libro *Folklore musical del Brasil*, con una sección dedicada a las labores de Andrade en el Departamento de Cultura, basándose en la correspondencia mantenida con él tres años antes⁶⁶. Además, en 1941, el poeta y folclorista Rafael Jijena Sánchez publicó en *Folklore, Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de los Cursos de Cultura Católica*, una nota resumiendo la producción bibliográfica del brasileño en la sección “«Quien es quien» en el folklore americano”. Gracias a cartas escritas entre Jijena y Andrade, sabemos que, antes de la nota salir publicada, Andrade le había enviado varios escritos sobre música de

⁶³ Vega, *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1941, p. 535.

⁶⁴ Nota manuscrita en el ejemplar patrimonio de la Biblioteca del IEB-USP.

⁶⁵ Ver: Mário de Andrade, “Quarto de tom” [1939] en *Música, doce música*, pp. 288-292, y los comentarios hechos por Andrade en los márgenes de su ejemplar de *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros* (1938), de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

⁶⁶ Cartas de María Esther Álvarez Arigós, Buenos Aires, 23 feb. 1937; 1 abr. 1937. Artundo, *Correspondência. Mário de Andrade & escritores / Artistas argentinos*.

su autoría, entre los que se encontraba el artículo “Samba rural paulista” (1937)⁶⁷ — sobre el que volveremos en seguida — y los libros *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *Modinhas Imperiais* (1930) y *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore* (1933).

En 1944 Vega publicó *Panorama de la música popular argentina*, libro también enviado a Andrade por correo. Al parecer, el ejemplar llegó a São Paulo poco antes de que el escritor brasileño falleciera, en febrero de 1945. Su título también alcanzó a ser incluido en la bibliografía del *Dicionário musical brasileiro* junto a los otros dos libros de Vega, pero el ejemplar no posee rastros de lectura. Es probable que en ese mismo paquete, el investigador argentino haya enviado las partituras y estudios monográficos, publicados ese mismo año y que se encuentran en la biblioteca⁶⁸. Resulta llamativo observar que en su nuevo libro Vega había citado el artículo de Andrade “Samba rural paulista”, el mismo texto que Andrade había enviado a Jijena en 1940, como señalamos anteriormente. A juzgar por la bibliografía del último libro de Vega enviado a São Paulo, parecería que los dos musicólogos comenzaban a intercambiar en sus publicaciones opiniones más centrales de su pensamiento musical. No obstante, la muerte prematura de Andrade impidió su continuación.

Es difícil dilucidar todos los contactos e intercambios entre escritores, folcloristas, poetas, pintores y músicos cercanos a Mário de Andrade y Carlos Vega por haberse dado en el ámbito privado y no sobrevivir documentación que dé cuenta de todos los detalles. No obstante, la información recopilada por Artundo sobre la relación entre Andrade y escritores y artistas argentinos sugiere que hubo un espacio de diálogo fluido entre Andrade y personas próximas a Carlos Vega. Sin embargo, no es fácil llegar diseñar con exactitud el tránsito de sus ideas o los caminos que siguieron sus escritos. Por ejemplo, pese a que existe documentación sobre el envío de libros de Andrade a Rafael Jijena, es complicado, por ejemplo afirmar que Vega conoció el artículo sobre samba a través de Jijena porque desconocemos el grado de proximidad entre los dos argentinos. Si llevamos en cuenta las luchas de poder, amistades y enemistades comunes a toda comunidad, notaremos que el tránsito por las redes académicas es aun más intrincado. Nos acercaremos someramente al caso de los folcloristas argentinos.

En términos generales y de acuerdo con el trabajo de Oscar Chamosa, parece acertado identificar un grupo de folcloristas cercanos a Juan Alfonso Carrizo (1885-1957), preocupados por el rescate de la cultura criolla, ligados a la Universidad de Tucumán y patrocinados por la élite azucarera tucumana. Chamosa no ilustra una participación notoria de Carlos Vega en este grupo y Bernardo Illari nos ofrece elementos para dudar de simpatías entre Vega y el grupo de Tucumán. Las divisiones internas entre los investigadores, además de complejizar el posible tránsito de los escritos de Andrade entre colegas argentinos, nos ayuda a identificar mejor el perfil de los folcloristas de quienes el brasileño tuvo mayores noticias. Veamos.

⁶⁷ Carta de Instituto de Cooperación Universitaria. Departamento de Folklore, [Buenos Aires], 21 ene. 1941. Artundo, *Correspondência. Mário de Andrade & escritores / Artistas argentinos*.

⁶⁸ Ver nota 46.

De acuerdo con Chamosa, el folclorista Juan Alfonso Carrizo era el brazo derecho de la política cultural de Ernesto Padilla, gobernador de Tucumán, posterior ministro y, sobre todo, una de las cabezas políticas de la élite azucarera de la región norte del país. Los dueños de las empresas azucareras del noroccidente de Argentina estaban interesados en borrar rastros indígenas de la identidad de su región. En un intento de blanqueamiento que acarrearía ganancias económicas para los dueños de los ingenios, la política tucumana patrocinó la “invención” de una cultura criolla. Con ello buscaban disimular la difícil situación laboral de sus obreros y justificar los precios altos del azúcar, pues según su discurso, sus trabajadores no eran indígenas ni negros sino criollos blancos que eran bien remunerados. Supuestamente esto encarecía la producción del azúcar y, en consecuencia, justificaba su alto precio en el mercado. Los folcloristas como Carrizo, preocupados por resaltar los rasgos hispánicos y católicos de la cultura campesina del norte de Argentina, recibieron todo el apoyo de los terratenientes de la región y su discurso terminó ayudando a sus intereses económicos⁶⁹.

Uno de los alumnos más notorios de Carrizo fue Bruno Jacovella, y a quien la élite azucarera tucumana identificó como una ficha importante para sus intereses políticos⁷⁰. En la década de 1930 Jacovella trabajó con Rafael Jijena Sánchez en el libro *Supersticiones. Contribución a la metodología de la investigación folklórica con numerosas supersticiones recogidas* (1939), que también llegó a los estantes de la biblioteca de Mário de Andrade por envío de Jijena. De esta forma observamos una cadena de contactos entre una élite política y económica regional; un grupo de folcloristas entorno a Juan Alfonso Carrizo, Bruno Jacovella y Rafael Jijena, entre otros nombres; la Universidad de Tucumán, fundada en 1914 por la élite azucarera, y en cierta medida, Mário de Andrade al otro lado de la frontera a quien Rafael Jijena invitó a participar en su revista y compartieron publicaciones.

La relación de cercanía entre Vega y sus colegas tucumanos es menos evidente. Chamosa menciona esporádicamente a Vega en medio de este entramado. De acuerdo el autor, la élite azucarera se entendió más con la alumna de Vega, Isabel Aretz, a quien le financió los viajes de investigación y ofreció apoyo logístico durante sus jornadas de trabajo en la región del norte. Por otra parte, Bernardo Illari menciona “una querrela institucional” entre Juan Alfonso Carrizo, Bruno Jacovella y Carlos Vega. De acuerdo con Illari, no había proximidad entre Vega y Carrizo por diferencias en la concepción de sus labores, además de cierta distancia religiosa y política. Su poco entendimiento quedó al descubierto después de fundarse el Instituto Nacional de la Tradición en 1943 con Carrillo en la dirección y el apoyo político de la élite de Tucumán. Una de las primeras cosas que la dirección del nuevo Instituto intentó fue expropiar el material musical recopilado y custodiado por la Sección de musicología, dirigida por Vega. Después de una lucha institucional, Carrizo no logró su

⁶⁹ Chamosa, *The Argentine Folklore Movement*, cap. 3, 4 y 5.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 98.

propósito⁷¹. Otro elemento que ayuda a imaginar una distancia entre Vega y el grupo de folcloristas en torno a Carrizo es que, tanto Chamosa como Illari, mencionan que Carrizo sufrió en su juventud un desencuentro con Ricardo Rojas (1882-1957), figura notable de la intelectualidad argentina, mientras que Vega, desde el comienzo de su carrera tuvo el apoyo de la famosa figura. Esa diferencia sería un motivo más para imaginar la poca empatía entre Vega y el grupo en torno de Carrizo, al que Jijena Sánchez parece que perteneció.

Sospechamos que en la década de 1940 el grupo de folcloristas del norte intentó entablar contactos con Mário de Andrade, quizás como mecanismo para divulgar sus actividades y, sobre todo, buscar el reconocimiento de una figura con relativo prestigio internacional. Vestigios documentales como la correspondencia entre Andrade y Rafael Jijena; la bibliografía sobre música argentina en la biblioteca de Andrade y un artículo escrito por el musicólogo brasileño sobre los estudios de folclor argentinos, nos hacen pensar que el contacto entre Andrade y Vega estuvo mediado, en alguna medida, por el grupo de folcloristas de Tucumán. Terminaremos con la visión que Andrade se había formado de la investigación musical del país vecino al final de su vida y el lugar que parecía atribuirle a Carlos Vega.

En 1941 Andrade se expresó sobre los estudios de folclor del país vecino en el artículo "O folclore na Argentina" (1941), publicado en *Diários Associados* (Rio de Janeiro)⁷². En este texto, Andrade hizo un corto balance de las principales obras sobre música popular, probablemente basado en un artículo de Rafael Jijena, publicado un año antes en Buenos Aires⁷³. El objetivo principal de Andrade era comparar el desarrollo de sus investigaciones con el estado de los estudios de folclor en Brasil. Andrade quiso señalar la importancia que tenía en el país del sur el vínculo entre la investigación folclórica y las instituciones gubernamentales, principalmente las universidades públicas, situación que veía como muy conveniente. Nos parece que el musicólogo brasileño estaba al margen de las luchas de poder académico y político descritas por Chamosa. Sin embargo, observar en el artículo la bibliografía citada; la poca centralidad de las labores de Carlos Vega, y la importancia del papel institucional y político, nos lleva a sospechar que Jijena había conseguido resaltar, ante los ojos de Andrade, las labores del grupo de Tucumán, opacando las labores de Vega.

El artículo de Andrade inicia mencionando el libro *Supersticiones. Contribución a la metodología de la investigación folklórica con numerosas supersticiones recogidas* (1939) de Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella, y resaltándolo como libro ganador del Premio Nacional

⁷¹ No obstante, Illari menciona que años después Bruno Jacovella fue nombrado director del Instituto de Musicología, cuando Vega falleció. Como consecuencia del incidente, el nuevo director intentó terminar el Instituto a su cargo. Ver: Illari, "Vega: nacionalismos y (a)política" pp. 174-179.

⁷² De Andrade. "O folclore na Argentina" en *Diários Associados*, Rio de Janeiro, 12 de marzo de 1941. Archivo del IEB-USP, Fondo Mário de Andrade. Álbum Recortes 37.

⁷³ Artundo, p. 135.

de Cultura. A partir de allí, Andrade subrayó las exitosas labores en investigación y gestión de Jijena Sánchez, visibles tanto en su libro como en la revista *Folklore*, ya mencionada. Andrade se mostró simpatizante con la denuncia hecha por Jijena del amateurismo en folclor y la falta de investigadores especialistas, punto que encontraba común con el caso brasileño.

A partir de esta introducción, Andrade citó cerca de 15 publicaciones, comenzando con el libro de final del siglo XIX, *Cancionero bonaerense* (1883) de Ventura Lynch (1850-1888). El escritor brasileño reconoció la importancia de obras pioneras como *Supersticiones y Leyendas* (1917)⁷⁴ de Juan B. Ambrosetti (1865-1917) y de la magnitud del proyecto de compilación adelantado por Juan Alfonso Carrizo en sus libros *Antiguos cantos populares argentinos* (1926)⁷⁵ y *Cancionero popular de Tucumán* (1937)⁷⁶, entre otros. Andrade también mencionó al escritor y crítico Ricardo Rojas como una de las figuras más importantes de los estudios de folclor argentino. Además de haber estudiado la poesía gauchesca y el canto popular, fue el fundador del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde existía una Sección de Folclor. En la visión de Andrade, la presencia de este instituto había facilitado la asociación con el Museo Argentino de Ciencia Naturales en la producción del libro de Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, elogiado como un “espléndido trabajo”. Así mismo, Andrade resaltó la cooperación entre la Universidad Nacional de Tucumán y el Consejo Nacional de Educación en las publicaciones de Juan Alfonso Carrizo y quiso demostrar que “el trabajo asociativo en las instituciones y sociedades, principalmente en las universidades, podrá realizar investigaciones orgánicas que nos permitan obtener una visión leal y completa de la estructura de nuestro pueblo.”⁷⁷

A manera de coda

Los tres libros de Carlos Vega que pertenecen a la biblioteca de Mário de Andrade son un indicio de la circulación de ideas sobre música por el continente. A su vez, la biblioteca privada de Andrade —como la de cualquier otro investigador— se convierte en una ventana abierta para la historia de un saber. Sus libros y anotaciones nos pueden guiar en el estudio de su pensamiento y la configuración de sus argumentos. Más que agotar el tema, este artículo pretende abrir una forma de entrever la circulación de ideas por caminos que, si bien son

⁷⁴ Juan Bautista Ambrosetti, *Supersticiones y Leyendas*, Buenos Aires: La cultura argentina, 1917, p.

⁷⁵ Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires: Impresores Silla hermanos, 1926, p

⁷⁶ Carrizo, *Cancionero popular de Tucuman*, Buenos Aires: A. Baiocco y cía., 1937. Según sello en el ejemplar, éste fue comprado en una librería de São Paulo.

⁷⁷ De Andrade, “O folclore na Argentina”, s.p.

hipotéticos, nos recuerdan la existencia de diálogos en voz baja entre los musicólogos de la primera mitad del siglo XX. Estos diálogos pueden parecer silenciosos porque no siempre quedaron explícitos en sus publicaciones. No obstante, se produjeron a través del intercambio de cartas y libros, enviados por correo o por amigos en común, y sobretodo por medio de la lectura privada de los textos de sus colegas. Adicionalmente, consideramos que el ejercicio de estudiar las redes de contacto fuera de los límites nacionales nos enseña que la producción latinoamericana circuló de forma, quizás, más prolífica y amplia de lo que imaginamos en el presente, un presente encantado con las nuevas tecnologías de comunicación y con las promesas del fácil acceso a la información.

