

Recordando a Carlos Vega

por Gilbert Chase

Conocí a Carlos Vega personalmente en 1945, durante mi primera jira por América Latina en misión cultural auspiciada por el Departamento de Estado y la Biblioteca del Congreso. Sus trabajos hasta la fecha ya los conocía, desde luego, y les había prestado atención especial al compilar mi *Guide to Latin American Music*. De modo particular me interesaron *Danzas y canciones argentinas* (1936) y *Ascenso y descenso de las danzas*. (La Prensa, 26-6-1938), y las quince monografías complementarias sobre el mismo tema. La primera obra citada llevaba el subtítulo, *Teorías e investigaciones*, y por ello me dí cuenta que en el pensamiento de Vega la teoría siempre iba a par con el trabajo práctico. Muy atraído entonces por el estudio del folklore como aporte a la historia musical, leí con avidez los capítulos teóricos de Vega. Me acuerdo que, rumbo al norte, en esa primera gira, pasé todo el tiempo en el avión (¡que tardaba mucho más entonces!) leyendo su última obra, *Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (1944). Después de haber leído este ensayo, resolví hacer dos cosas: (1) hacer conocer la obra y el pensamiento de Vega en Estados Unidos; (2) traerle a este país como investigador o profesor visitante. A pesar de muchos y largos trámites, no logré lo último; no por falta de interés, sino que en gran parte por el obstáculo del idioma, ya que Vega nunca llegó a manejar el inglés con facilidad. Tengo de él una carta con fecha de Marzo 4 de 1950, en la que me habla de una invitación que recibiera de una universidad norteamericana, y dice: "Depende de que yo consiga familiarizarme con el inglés. Lo he estudiado mucho desde hace más de 25 años y lo leo casi corrientemente, pero me falta por completo el inglés *sonoro*: lo hablo poco y no lo entiendo nada, (me da pena pensar en que tendría que tartamudear en inglés para decirlo todo mal, cuando en castellano puedo desempeñarme con tanta experiencia y soltura). No creo que mejorara la situación lingüística con el tiempo.

En cambio, sí logré, hasta cierto punto, hacer conocer la obra y el pensamiento de Vega en los círculos de la musicología norteamericana. En aquel entonces no se había producido aún la disyunción entre la musicología histórica y la etnológica (o sea la etnomusicología, como luego se le llamara). Por lo tanto, temas de etnología musical o de folklore se trataban con frecuencia en el seno de la American Musicological Society. Resolví, pues, redactar un trabajo sobre "La Teoría Folklórica de Carlos Vega", para presentarlo en una reunión plenaria de dicha Sociedad, en Princeton, en Diciembre de 1946 y fue muy bien recibido.

Pero ese trabajo quedó inédito. Después del fallecimiento de Carlos Vega,

recorriendo mi correspondencia con él y los papeles idóneos, me encontré con ese trabajo, ya de cierto valor, o por lo menos interés histórico. Me doy perfectamente cuenta de que Vega, en uno de sus últimos libros, *La ciencia del Folklore; con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina* (Buenos Aires, 1960), amplió sus ideas sobre el folklore, apoyándose en gran número de citas bibliográficas, que manejaba con inusitada erudición, y aprovechando toda la experiencia y los conocimientos acumulados a lo largo de una vida de trabajo y de estudio. Por cierto, si las circunstancias lo permitiesen, me habría complacido hacer el análisis de la nueva obra y compararla con las ideas expuestas en mi antiguo trabajo de presentación. Empero, en lo esencial no creo que las ideas de Vega sobre el folklore musical hubieran cambiado; fueron más bien ampliadas, profundizadas, afirmadas por una mayor documentación. Entonces no me parece fuera de propósito presentar a los lectores de la Revista Musical Chilena en este número dedicado en parte a Carlos Vega, un trabajo inédito que, si bien tiene sus años, nos recuerda los primeros pasos que realizamos para establecer las bases del pensamiento interamericano en la musicología.

TEORIA DE CARLOS VEGA SOBRE FOLKLORE MUSICAL

Presumiré que los miembros de esta docta sociedad conocen el nombre y reputación de Carlos Vega, el eminente musicólogo argentino, quien en la actualidad es jefe de la sección de musicología del Museo de Ciencias Naturales de Argentina e investigador técnico del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Hasta presumo que algunos de mis colegas conocen sus más importantes publicaciones, entre las cuales debo mencionar: "Danzas y canciones argentinas", "La Música Popular argentina: Fraseología", "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina" y "Panorama de la música popular argentina", al margen de los numerosos artículos y monografías sobre la música primitiva y folklórica y las danzas de América Latina. El hecho de que la palabra "Argentina" figura en todos los títulos de las obras mencionadas podría dar la impresión de una limitación nacional y local en la obra e investigaciones de Carlos Vega, impresión que tiene una base real, pero, que enfocado literalmente, resultaría un concepto erróneo sobre la esfera de acción y significado de sus investigaciones. En su calidad de erudito escrupuloso, que llega a conclusiones generales partiendo del análisis de la información acumulada y directamente observada, Vega ha limitado en gran parte sus estudios al área en la que personalmente ha tenido la oportunidad de realizar trabajos en el terreno, abarcando toda la Argentina y ciertos puntos de los países limítrofes. Desde el punto de vista teórico, no obstante, da a sus ideas una amplitud y profundidad que trasciende las fronteras nacionales y que coloca sus especulaciones y conclusiones en la categoría de valores universales.

Se me presentaban dos alternativas al ocuparme de la obra de Carlos Vega en esta ocasión. La primera era ofrecer una exposición técnica de lo que podría llamarse su método de musicología aplicada al campo de la música folklórica, incluyendo una discusión sobre su sistema original de fraseología frente al análisis de las melodías folklóricas y primitivas. La otra alternativa era dar un panorama de su teoría general del folklore sin hacer referencia especial a su aplicación musicológica. Un buen número de consideraciones me impulsó a elegir la última alternativa. En primer lugar, estaba profundamente impresionado por el hecho de que un musicólogo hubiese formulado una teoría general del folklore. Me parecía que este era un hecho de gran significado tanto para el folklore como para la musicología. No ignoro que en este país el Dr. Charles Seeger ha estudiado muy seriamente este tema y que de vez en cuando ha publicado algunas notas —un tanto breves— que proyectan una valiosa luz sobre el concepto teórico del folklore y de la música folklórica. Ni olvido tampoco que el erudito español Adolfo Salazar ha dedicado un breve ensayo a la ciencia del folklore. No obstante, considero que el ensayo preliminar, “La Ciencia del Folklore”, incluido en “Panorama de la música popular argentina”, de Carlos Vega (Buenos Aires, 1944), constituye el primer estudio completo y amplio sobre una teoría general del folklore escrito por un musicólogo. Conviene aquí aclarar que Vega es un musicólogo que se especializó en folklore y etnología y no un folklorista que chapea en la musicología.

El elemento novedoso no sería una justificación suficiente para presentar las teorías de Carlos Vega a esta sociedad. Además de representar su ensayo un esfuerzo pionero, debe agregarse el hecho no menos importante que ofrece un análisis lógico y profundo sobre un tema que por mucho tiempo ha permanecido confuso, confusión que no ha disminuido la crisis doctrinaria que parece afligir a la disciplina o ciencia del folklore.

Enfocando el problema desde otro ángulo, estoy perfectamente consciente de que mis colegas esperan escuchar en estas sesiones trabajos directamente relacionados con temas técnicos de musicología más bien que teorías generales relacionadas, podran pensar algunos de Uds., con disciplina limítrofes. No obstante, proceder en otra forma —otra, quiero decir, que de la general a particular— sería ignorar la base misma de la contribución de Vega al folklore y la musicología, la que precisamente consiste en explorar la naturaleza de ambos y definir la relación del uno con la otra. Pido, por lo tanto, la paciencia de mis lectores, mientras abrevio la teoría de Vega sobre folklore, antes de avaluar su significado para la musicología.

Vega comienza por subrayar que el estudio e interpretación de cualquier material folklórico presupone, por parte del investigador, un concepto general sobre la naturaleza y objetivo de la Ciencia del Folklore. Simultáneamente reconoce que ningún investigador ha podido estudiar todos los géneros, toda la variedad de informaciones que reúne el Folklore. Es por eso que casi todos los especialistas han enfocado la doctrina general del Folklore co-

mo una extensión de los conceptos que derivan de sus especialidades particulares. Aunque este "particularismo" es hasta cierto punto inevitable, Vega cree que es necesario unir cada campo de especialización a la doctrina general, porque la unidad de una disciplina sería lógicamente inconcebible si cada uno de los elementos que la compone fuese estudiado bajo un concepto diferente.

En la actualidad, dice Vega, prevalece la incertidumbre con respecto a la naturaleza y metas de la ciencia del Folklore. Hasta el alcance de las materias que abarca es continuamente ensanchado o reducido por la intervención fortuita de factores personales. Se han realizado esfuerzos esporádicos para inmiscuirlo en el dominio de disciplinas análogas y a la inversa se ha tratado de absorber al Folklore en las ciencias que le están relacionadas, tales como la Etnología y la Sociología. En la actualidad existe una fuerte corriente para que el Folklore sea absorbido por la Sociología. Vega considera alarmante esta vacilación doctrinaria porque si el Folklore no es capaz de delimitar su campo y definir sus informaciones, entonces puede ser un pasatiempo pero no una ciencia. Personalmente considera que un concepto definido sobre la disciplina del Folklore es indispensable para explicar su posición frente a la música folklórica y primitiva.

Para Vega, el Folklore es fundamental e inalterablemente una *ciencia histórica*. Demuestra que la palabra "folklore" fue creada como sustituto del término "antigüedades", y que el vocabulario de los estudios folklóricos, desde un comienzo, ha enfatizado el estudio del pasado: antigüedades, tradiciones, arcaísmos, vestigios, reliquias, supervivencias. Estos conceptos o materias existen en el presente pero hablan del pasado. Proveen, por lo tanto, los medios para estudiar etapas anteriores de la cultura del hombre y en la medida en que el folklorista busca a través de ellos un conocimiento del pasado, pertenece a la gran familia de los historiadores.

El término "cultura", en su interpretación moderna, abraza el patrimonio total de la humanidad. Se desprende, por lo tanto, que todos los objetos o conceptos, de cualquier naturaleza que sean, están potencialmente dentro del dominio del folklore. Es indispensable eliminar la idea de que el Folklore incluye solamente éste o aquél tipo de información; por ejemplo, creencias o costumbres, cuentos o proverbios. A la ciencia del Folklore no le interesa un tipo específico de información sino que toda información que cumple con las condiciones que requiere el folklore. En otras palabras, el carácter folklórico de la información no está en la naturaleza de la información misma. Se distingue la información folklórica de la no folklórica digamos, por ejemplo, de la primitiva o "aristocrática", por una cierta condición, accidente o situación que le es propia. Es necesario, por consiguiente, establecer cómo podemos reconocer esta condición o situación folklórica.

A estas alturas Vega recurre a los términos "superior" e "inferior", los que son considerados inconvenientes, en cuanto a conceptos culturales, por los sociólogos modernos. No obstante, se preocupa en recalcar que estos tér-

minos son usados en un sentido meramente objetivo y no determinan admiración u oprobio, puesto que los usa al margen de todo contenido moral. La asociación metafórica de estos términos, en la actualidad, está relacionada a conceptos espaciales, porque hablamos de que uno está "arriba" y el otro "abajo"; uno es "alto" y el otro es "bajo" y el movimiento de un nivel al otro se llama "descenso" y "ascenso". A estos dos niveles Vega querría agregar un tercero, que representa el tercer estrato, el estudiado por la Etnología.

Los grupos superiores se definen a través de la posesión y usufructo de los bienes *más modernos* —nótese la preeminencia del factor temporal en esta definición— producto de las últimas invenciones y los más recientes desarrollos; de la acumulación de beneficios materiales y de los recursos técnicos y de la complejidad y múltiples exigencias de su actividad intelectual. Se desprende que el término "superior" designa lo que es más moderno, más complejo, más "civilizado".

El observador desde este nivel "superior" observa con curiosidad como en los niveles "inferiores" se realizan muchas funciones a través de métodos que él considera pasados de moda o anticuados. La carreta contrasta con el tractor, la cabaña con el rascacielos, la canoa con la lancha a motor, el tambor que imparte órdenes con el telégrafo. En el plano espiritual las comparaciones son menos sencillas, pero de inmediato se piensa en contrastes tales como: canción-sinfonía, superstición-ciencia, tradición-historia, brujería-medicina, y tantos otros; en cada uno, el segundo término de cada pareja, se identifica con el más complejo, o sea el nivel más "alto" de la sociedad. Los objetos o conceptos considerados como "inferiores" por el nivel "superior" son por lo general aquellos que preocupan a la ciencia del Folklore. Empero, no es su "inferioridad" lo que los hace interesantes, sino que solamente su *antigüedad*; y el concepto de "inferioridad" es útil solamente en la medida en que implica el factor antigüedad. Nos sorprende el hecho de que los inventos o conceptos "superiores" no hayan hecho desaparecer a su contrapartida "inferior". La carreta campesina de dos ruedas existe al lado del automóvil; la melodía folklórica junto a la sinfonía. Los objetos o conceptos anticuados o pasados de moda debieron haber desaparecido, pero existen. Han sobrevivido al así llamado "avance social". Siguen existiendo. Son *supervivencias*.

No obstante, son supervivencias únicamente para los grupos "superiores". El uso de la palabra *supervivencia* es crucial en la teoría de Vega y es por lo tanto una desgracia de que el término haya caído en desuso entre algunos folkloristas ingleses y norteamericanos debido a su asociación con una teoría evolutiva de la cultura que ha sido descartada. La naturaleza compuesta de la palabra castellana permite a Vega dividirla entre sus dos componentes y es así como logra dos conceptos vitales, la *supervivencia* o sea aquello que perdura como sobreviviendo al pasado, y *vivencia*, o sea aquello que existe como manifestación del presente. Destaca, entonces, de que lo que parece

supervivencia para el observador "superior" es sencillamente *vivencia* desde el punto de vista del nivel popular. Es así como llega a la conclusión de que el folklore no existe para el pueblo mismo.

Es fundamental comprender que las supervivencias de hoy eran las *vivencias* de ayer, o sea, los bienes y conceptos corrientes de los grupos superiores. Eran, en su época, el patrimonio más moderno y eficiente de los individuos más esclarecidos. Lo que hoy es pasado de moda era el *dernier-cri* de hace cincuenta años. La aristocracia de antaño se asemejaba al pueblo de la actualidad: el rey era analfabeto, creía en brujas, comía con la mano y escuchaba los relatos de las viejas.

Esto nos lleva al principio fundamental de la doctrina de Vega, que el Folklore es la ciencia de las *supervivencias*. El material que estudia el folklore son los estratos de las culturas sobreescidas, o más bien, el cúmulo de informaciones de varios estratos sobreescidos. Lo que determina el carácter folklórico de la información no es de que sea colectivo, tradicional, regional, oral, anónimo, etc., sino que la sencilla circunstancia o accidente del tiempo, la posición particular que ocupa en la distribución cronológica general de los bienes y conceptos. El material que puede ser considerado como antiguo a través de su asociación con los niveles "inferiores", es folklórico, y también el material que ha sido *eliminado* por el grupo social "superior". El proceso de "eliminación" es crucial para el folklore. Hemos dicho antes que el último invento no destruye necesariamente a su predecesor o a su contrapartida anterior, pero provoca su *eliminación* del estrato más avanzado de la sociedad. Las cosas y conceptos que han sido eliminados en el proceso del tiempo y siguen existiendo, son *supervivencias*, están relacionados con el pasado, son por lo tanto más o menos antiguos y corresponden al estudio del Folklore, una ciencia histórica.

El accidente del tiempo es decisivo para determinar la información folklórica. El accidente del lugar, es menos riguroso, merece consideración secundaria. Como las ciudades son, en realidad, los centros del poder y del gobierno, de la industria y de las instituciones, representan una concentración de las técnicas más modernas, de los inventos más avanzados y de la cultura más compleja. En comparación con la ciudad, el campo queda rezagado con respecto a la asimilación de los desarrollos modernos y es por eso que es ahí donde encontramos el mayor número de supervivencias de bienes y conceptos eliminados del nivel superior. Como acabamos de ver, el campo se identifica en muchos sentidos con la cultura urbana, por lo tanto, contrariamente a lo que podría suponerse, la ciencia del folklore, como parte de una Historia general de la Cultura, es, principalmente, y a su manera, *una historia de las culturas urbanas*

Es necesario distinguir entre lo folklórico y lo popular. Este último es un vocablo más comprensible. No todo lo que es popular es folklórico. Lo popular está impregnado por influencias de "arriba", o sea por los valores y conceptos predominantes que emanan de las instituciones oficiales del nivel

“superior”. En el hecho, las instituciones establecidas y los moldes sociales predominantes del nivel superior son “popular” sin ser folklórico. En el dominio de lo popular existen también valores menores, conceptos o manifestaciones, como ser ciertos estilos, implementos, danzas, etc. que pertenecen al mismo tiempo a los niveles popular y aristocrático. En el campo de lo popular existen además ciertos conceptos y manifestaciones de un nivel todavía “más bajo” que jamás tuvieron dependencia cultural de los niveles superiores. Estos últimos pertenecen al campo de la Etnología. Entre todos estos conceptos y manifestaciones de orígenes diversos debemos buscar los que son auténticamente folklóricos, aquellos que son supervivencias de niveles predominantes en una época anterior, porque son éstos los que le hablan del pasado al folklorista.

Vega atribuye gran importancia al dinamismo del folklore. Este punto de vista se opone al concepto estático, que enfoca el material del folklore como una masa inerte que de alguna manera se ha fijado en el dominio popular, quedándose ahí durante centurias. No obstante, hasta aquellos que comparten esta opinión, han podido observar que los materiales del folklore tienden a desaparecer. O sea, que siempre están *por desaparecer*, y que existe un continuo clamor de que hay que recoger el material antes de que desaparezca para siempre. Y a pesar de esto siempre hay más folklore que recoger y estudiar. En alguna forma el depósito del folklore está continuamente llenándose. Haciendo uso de otro símil, Vega lo compara a una piscina que recibe agua por un lado mientras por el otro lado sale. Es así como las áreas rurales, almacenaje principal de los materiales folklóricos, continuamente reciben nuevos conceptos y manifestaciones de los centros urbanos. Volviendo a nuestra metáfora espacial, podríamos describir este proceso como un “descenso” de los niveles superiores al inferior. El material que absorbe y asimila el nivel inferior se convierte así, en el curso del tiempo, en patrimonio del folklore. *Es posible o por lo general ocurre que este material sufre cambios y modificaciones cuyo proceso es otro aspecto de la dinámica del folklore.*

Vega observa que el folklore es alimentado también por otra fuente, esta vez por el estrato “bajo” más bien que por el “alto”, usando siempre nuestra metáfora espacial. O sea que el folklore puede incorporar material de nivel primitivo que pertenece a la etnología. Es así como existe un proceso continuo de renovación.

En el proceso de “descenso” de la cultura urbana a la rural existe un período transitorio durante el cual los elementos son comunes a ambos niveles. Durante esta etapa el material es *popular pero no folklórico todavía*. Cuando han sido sobrepasados o eliminados de las instituciones predominantes del nivel superior quedan como supervivencias en el inferior y es entonces cuando se convierten en verdadero material folklórico. Naturalmente que no todos los objetos o conceptos así transferidos persisten en cuanto a supervivencias. Existe un importante proceso de selección cuyo resultado es, si se quiere, “la supervivencia de lo más apto”.

Es necesario insistir sobre este proceso de folklorización, el proceso a través del cual ciertos materiales logran la condición de folklóricos, porque es uno de los puntos cruciales de la teoría de Vega. En realidad existen dos procesos separados que he descrito brevemente como “descenso” y “ascenso”, Vega ahora procede a analizar cada uno de estos procesos más estrechamente. Con respecto al primero, arguye que son realmente los niveles superiores los responsables de la creación folklórica, aunque esto parezca paradójico, porque sólo cuando determinados conceptos y objetos han sido abandonados por los grupos superiores dominantes es que éstos adquieren la categoría de folklore. Este es, no obstante, un punto que abandonaremos por el momento para dedicarnos al tema fundamental: la *imitación*.

Basándose en las conclusiones de la sociología y la psicología, y fortalecido por sus propias observaciones en el terreno, Vega afirma que es una ley que *las clases bajas tienden a imitar a las altas*. Esto nos lleva a una afirmación básica de su doctrina, que es la siguiente: cada categoría —especialmente de la música y la danza— no es creada de nuevo cada vez y en cada lugar sino que es “coordinada” una vez en un lugar determinado y desde ese momento es difundida por imitación; más precisamente por el pueblo imitando a la aristocracia (haciendo uso más bien del término histórico que contemporáneo). Vega reconoce un proceso de imitación a la inversa, esto es, imitación de lo popular por la aristocracia, pero lo considera de menor significado.

Puede afirmarse como regla general que el material folklórico es en gran parte conceptos u objetos abandonados o descartados por las clases altas. Esto resume el primer y principal proceso de folklorización.

El segundo proceso de folklorización es más excepcional y también más vasto y más difícil de describir. Resumiendo, es el resultado de conquistas y de colonizaciones, cuando una estructura social existente es desbaratada y sus miembros son subyugados por un grupo con valores culturales diferentes y un material distinto. Si en estas circunstancias la sociedad subyugada logra conservar algunos elementos de su patrimonio cultural, perteneciente antes a sus grupos dominantes, se creará un segmento folklórico que podrá coexistir con, pero es independiente de, esos segmentos derivados de las culturas urbanas de la nueva sociedad que domina. En ambos casos el material folklórico pertenecerá a *supervivencias*.

Vega afirma que si los historiadores se hubiesen preocupado del material cultural con tanta minuciosidad como la que le dedicaron a las batallas y a las cortes, ahora tendríamos un repertorio de información histórica que podría identificarse con esos fragmentos que sobreviven en el folklore. Esto lo corroboran los pocos casos en que existe información histórica. Por ejemplo, el Padre Eximeno que escribe en 1772, observa que los versos de los poetas españoles de la época de Felipe IV (primera mitad del siglo XVII) se mantienen vivos en la tradición oral de su época, y cita un cuarteto de fragante concepto cortesano. Este mismo cuarteto fue grabado por el folklorista Juan

Alfonso Carrizo, hace algunos años, en una versión de un cantante rural del norte de la Argentina.

Después de varios ejemplos, Vega advierte que no siempre es fácil identificar la supervivencia folklórica de su contrapartida arcaica. Esto se debe a la razón ya expresada, que el material folklórico no sobrevive en estado inmutable. Así como es recibido, absorbido, asimilado y transmitido, así también es modificado. Esto complica la labor del folklorista que al mismo tiempo es historiador culto y muy a menudo es necesario un examen muy cuidadoso del material a fin de establecer la relación con sus antecedentes probables.

Vega reprocha a muchos folkloristas, especialmente a aquellos de la ciudad, que al salir a terreno no estudian el folklore objetivamente sino que recogen solamente lo que les interesa. Si están estudiando danzas o canciones, por ejemplo, seleccionan solamente ciertas formas o tipos. Esta actitud selectiva implica un prejuicio con respecto al folklore y no una recolección objetiva de material. Es obvio que interpretaciones y conclusiones basadas en informaciones incompletas no pueden ser comprensibles o científicas. Vega afirma que por mucho tiempo lo no familiar parece haber sido la idea básica que guió a los folkloristas. Todo lo que fuese extraño para el investigador, por lo tanto raro, curioso, arcaico, antiguo, era *ipso facto* folklórico. Este punto de vista se basaba en una verdad parcial porque para el investigador urbano, estas supervivencias eliminadas de culturas urbanas anteriores y además modificadas por el proceso folklórico eran, naturalmente, extrañas. Esta actitud excluía la objetividad porque impulsaba al investigador a ignorar todo lo que tuviese un sabor urbano reconocible. Por ejemplo, recogía ávidamente una canción o danza que había pasado al dominio del folklore varias centurias antes de su época, pero ignoraba sencillamente o repudiaba con indignación aquellas adquisiciones comparativamente más recientes como la polka y la mazurka, para no hablar del tango o fox-trot. Pueden preferirse, por cierto, las supervivencias más antiguas, pero es necesario reconocer la similitud esencial del proceso con que nuevas formas y tipos pasaron y continúan pasando al material folklórico. Existe una diferencia de grado —relacionada con el factor temporal— pero no existe diferencia de categoría.

Hasta aquí Vega se preocupa principalmente de redefinir y clarificar la definición tradicional del término "supervivencia", el que para él es la base misma del concepto del folklore porque representa un factor constante, entre tantos otros que son variables. Enseguida se preocupa de elaborar ciertos aspectos de su teoría a fin de evitar posibles conceptos erróneos o malas interpretaciones. Subraya que el material cultural eliminado de los niveles superiores no pasa al dominio del folklore al mismo tiempo e *in toto*. Todo lo que es folklórico nace del nivel superior, pero la totalidad del material de un grupo folklórico determinado no es necesariamente *igual* al material total de una cultura urbana anterior. Enseguida afirma que el folklore de una área determinada no siempre procede del medio urbano más cercano. En una región pueden existir supervivencias de culturas que alguna vez predomina-

ron en centros distantes y antiguos. Vega considera también que es difícil aplicar un criterio universal al campo del folklore. Nos hace recordar que la ciencia del folklore se creó en Europa y que su doctrina original se basaba en la información europea. No todos los continentes presentan una serie idéntica de fenómenos. En América no existe casi ninguno de los extensos estratos inferiores —las “culturas sumergidas” podríamos decir— las que, precisamente, inspiraron el estudio del folklore en Europa. En América de inmediato llegamos a las capas culturales o ciclos que pertenecen a la ciencia de la Etnología. En Europa, en cambio, se llega inmediatamente al estrato folklórico y los niveles etnográficos están ausentes casi en su totalidad. La ciencia del Folklore, afirma Vega, jamás habría podido ser concebida en América.

No debe olvidarse nunca que las supervivencias folklóricas revelan distintas velocidades en su “descenso” desde los niveles superiores y también una capacidad variable de continuada supervivencia, según su naturaleza y sus funciones y también según la capacidad de renovación existente en el grupo rural que las recibe.

Ilustra Vega esta afirmación con ejemplos hipotéticos, diciendo que una melodía folklórica determinada puede haber pertenecido al nivel superior hace cincuenta, cien y ciento cincuenta años atrás; una superstición puede tener dos o tres siglos; una danza treinta, cincuenta, probablemente no más de cien años, etc. Estas generalidades sólo reflejan su experiencia *Americana*, podrían variar muchísimo en otra parte. En todo caso, debe comprenderse muy claramente que los períodos mencionados sólo se refieren al tiempo transcurrido desde que la especie fue eliminada del nivel superior; puede haber florecido en aquel nivel, en su etapa pre-folklórica, por un período igual o más largo.

La teoría de Vega le asesta un golpe grave a la creencia de que el folklore se genera espontáneamente en el medio natural. No niega que el folklorista encontrará en sus investigaciones melodías o versos recién inventados, instrumentos o utensilios hechos recientemente, pero al mismo tiempo, también es verdad que los conceptos intelectuales y artefactos, continuamente pasan del medio urbano al rural y que el pueblo a menudo los adopta o los reproduce sin modificaciones. Es necesario observar, también, que el repertorio de conceptos y artefactos específicos encierra no sólo los ítems mismos sino que, también, implícitamente, las formas, ideas básicas y los principios estructurales con que fueron creados: pautas métricas, ciclos temáticos, tonales y rítmicos, sistemas armónicos, estilos, modelos e ideas pasan conjuntamente con el repertorio específico y moldean y condicionan la creatividad limitada, o más bien dicho recreativa de la actividad folklórica. En música, por ejemplo, es muy probable que encontremos pocas melodías folklóricas que hayan pertenecido a la tradición oral por más de una centuria, pero podríamos encontrar sistemas tonales mucho más antiguos en las canciones que el músico folklórico “compuso” solamente ayer. Las supervivencias folklóricas, por lo tan-

to, pueden componerse de sistemas completos, moldes o ideas básicas más bien que de ítems individuales.

Enseguida Vega se preocupa de establecer la distinción entre Folklore y Etnología. Reconoce que tienen muchos aspectos en común, inclusive el concepto de supervivencias. Ambas son ciencias históricas. La diferencia fundamental entre ellos es el accidente del tiempo. El folklore estudia —desde un punto de vista relativo— el pasado inmediato; la Etnología, el pasado remoto. Existe, además, otro punto de capital importancia, la cultura etnográfica constituye una entidad independiente, autosuficiente, en la que toda la información es parte de la estructura social predominante y de las instituciones oficiales. Por ejemplo, el folklorista busca vestigios de antiguas supersticiones entre, o más bien *detrás y debajo* de los ritos y ceremonias oficiales de la iglesia, pero el etnólogo que estudia la religión de una tribu primitiva abarcará la totalidad de sus prácticas religiosas sin tratar de distinguir entre lo que es “oficial”, “folklórico” o “popular”, porque estas distinciones no son aplicables a la etnología.

El problema entre Folklore y Sociología es el que ahora queda por discutirse. Durante los últimos treinta años o más ha existido una marcada tendencia a considerar el Folklore como una rama de la Sociología. Vega cita especialmente los puntos de vista de Arnold Van Gennep, Saintyves y André Varagnac, entre los sociólogos europeos. Debo agregar que esta tendencia también ha tenido sus defensores decididos en los Estados Unidos. El tiempo no me permite abreviar los argumentos con que Vega rechaza de plano y terminantemente este punto de vista. Debo limitarme a parafrasear su conclusión: si el Folklore fuese absorbido por la Sociología sería necesario crear de inmediato otra ciencia para estudiar las supervivencias en relación con el “accidente del tiempo” que las caracteriza.

También es importante el concepto de Vega sobre “el pueblo” y su relación con el folklore. Rechaza la idea de que el folklore se encuentra exclusivamente entre una clase o grupo determinado de gente. Cualquiera cuyo patrimonio cultural incluya supervivencias, es folklórico, al margen de que sea iletrado o educado, ya sea que viva en un medio rural o en un centro urbano. Indica también que ningún grupo folklórico tiene exclusivamente supervivencias, son solamente los grupos etnográficos los que tienen un patrimonio cultural casi exclusivamente basado en supervivencias. Por lo tanto, es perfectamente posible que un individuo bien educado, que realiza un oficio moderno y vive en una gran ciudad, sea un “portador” de ciertas supervivencias culturales que tiene valor folklórico. A la ciencia del Folklore no le preocupa el estudio de los grupos sociales en cuanto a tales. Su objetivo es el estudio de los productos culturales. Esta es la base fundamental de la diferencia con la Sociología, que estudia los moldes sociales y el comportamiento humano. El Folklore, por el contrario, es *la ciencia de los productos*, no de la gente.

Volviendo ahora al campo de la música, si admitimos que el Folklore es una disciplina histórica que ilumina el pasado a través del estudio del pre-

sente, entonces, es lógico que la música folklórica sea música antigua, extraña a la actual cultura predominante, pero que no ha muerto sino que persiste en el campo o en otra parte, como vestigio de un pasado cultural más o menos remoto. Es música que ha sido eliminada: es música que es *vivencia*. Estos dos conceptos definen su carácter esencial y la distinguen de los elementos populares u "oficiales" del medio ambiente.

Es necesario distinguir entre folklore *vivo* y folklore *histórico*. Una obra determinada de música puede no seguir existiendo como supervivencia en la tradición oral pero puede haber sido conservada en documentos. Entonces constituye un ejemplo de *folklore histórico*, de similar interés para el folklorista y de uno muy particular para el musicólogo. Vega le da gran importancia a este aspecto del folklore en su libro "Danzas y canciones argentinas".

Recapitulando, entonces: el Folklore es una ciencia histórica cuyos "documentos" son supervivencias de moldes culturales que predominaban en un pasado más o menos remoto. Conjuntamente con, pero diferente de la Arqueología y la Etnología, pertenece al grupo de las Ciencias Antropológicas o las Ciencias del Hombre. Específicamente es parte de la Historia General de la Cultura.

Basándonos en estas premisas es posible establecer una relación más estrecha, lógica y fructífera entre la Musicología y el Folklore. Dada la diferencia entre el Folklore y Etnología, resulta que el primero cae dentro de la Musicología Histórica mientras que el segundo pertenece al dominio de la Musicología Comparada, que es otro nombre para la etnología musical (o sea la etnomusicología).

Dentro del campo de la musicología histórica, uno de los aspectos más significativos de la teoría de Vega es el que establece la *dirección* en que se transmiten los materiales culturales para que obtengan la calidad de folklóricos. Recordarán que enuncia un "descenso" desde el nivel superior o dominante hacia el nivel inferior o popular. Este es exactamente el punto de vista opuesto al generalmente sostenido, específicamente por los folkloristas músicos quienes insisten en negar una conexión directa entre la música folklórica y la artística o erudita. Cuando reconocen semejante conexión, al verse enfrentados a la evidencia incontrovertible de los documentos musicales, persisten en interpretarlo como un proceso de transmisión en sentido inverso, o sea, como un "ascenso" de lo folklórico al nivel artístico o erudito. El más vehemente defensor de esta teoría es Ralph Vaughn Williams, cuyo libro "National Music" incluye una amarga diatriba contra "la noción de que la música folklórica es una versión degenerada de lo que llamamos composición musical", la palabra "degenerada" es, por supuesto, una interpretación emocional absolutamente fuera de lugar. Para Vaughn Williams es el pueblo quien hace la música "que en sí tiene los gérmenes de un gran arte". Nadie niega, por supuesto, que los compositores de música artística han utilizado música folklórica en sus obras. Eso es lo que Vega llama "producción estética" del folklore, no tiene nada que ver con el origen de la música folkló-

rica. Con respecto al problema del origen, la doctrina de Vega exige el rechazo total de la idea tan difundida de que la música folklórica es la creación espontánea del "pueblo", una especie de música embrionaria que espera su formación definitiva a través del proceso artístico. Lejos está de ser embrionaria, es póstuma.

Veo que a pesar mío esta exposición está, digamos, "degenerando" en una crítica con matices definitivamente polémicos. Les aseguro que trataré de terminar con una cadencia lo más objetiva posible y para ello permítaseme citar brevemente de un tratado escrito por un folklorista que no es músico, quien por lo tanto no es parte interesada en nuestra controversia, pero cuya opinión como testigo es valedera. Me refiero a *The Science of Folklore*, de *Alexander H. Krappe*. Al referirse a la canción folklórica desde su aspecto literario principalmente, esta autoridad escribe: "Queda... en claro que un considerable número de canciones folklóricas consideradas antiguas en la actualidad tienen según todas las probabilidades un origen literario del que no se ha conservado huellas. No debe olvidarse este hecho importante: si se presenta la posibilidad de seleccionar entre lo que más sirve a la finalidad particular y crear de nuevo, el hombre común, ahora igual que siempre, inevitablemente preferirá la primera alternativa... Por lo tanto, en períodos de intensa actividad literaria, la producción literaria se sumergirá, de las clases para la cual fue creada originalmente, hacia los niveles inferiores populares". Substituyamos la palabra "literaria" de la última frase por "musical" y tendremos un enunciado exacto del proceso ocurrido en un período notable, "de intensa actividad musical", el siglo xvii en Europa, y también la explicación del hecho de que la música folklórica de Europa Central abunde en melodías que obviamente descienden de la música artística de ese período. ¿Es posible —podrán preguntarme— comprobar científicamente la descendencia según las reglas de la evidencia histórica? Mi respuesta es, primero, que toda evidencia debe ser recopilada y estudiada objetivamente. El resultado dejará pocas dudas con respecto "a la constante interrelación entre las capas alta y baja y los préstamos al por mayor de los productos literarios (o musicales) por los últimos, del patrimonio de los primeros". (Krappe, op. cit.). Confío en que este estudio servirá para renovar el interés por un tema y un método que ofrece un fértil campo de investigación a la musicología histórica.