



ACTAS DE LA NOVENA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN

Subsidio FONCYT RC-2012-0275



Premio Konex 2009

AGENCIA
NACIONAL DE PROMOCIÓN
CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS (UCA)**

CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS "AUGUSTO RAUL CORTAZAR" UCA)

MÚSICA Y PALABRA.

Opera - Canción de cámara - Canción folklórica y popular urbana

9, 10 y 11 de octubre de 2012

"SALA GINASTERA"

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 - EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO

COORDINACIÓN GENERAL:

Dra. Diana Fernández Calvo

CO-COORDINACIÓN LITERARIA:

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

COMITÉ CIENTÍFICO:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo
Dr. Javier González - Dra. Olga Latour de Botas - Ma. Ana María Mondolo - Dr.
Juan Ortiz de Zárate Mag. Iván Marcos Pelicaric - Ma Guillermo Scarabino -
Dra. Pola Suarez Urtubey - Dra. Arancet Ruda- Lic. Nilda Vineis**

LOS CARNAVALITOS DOCUMENTADOS POR CARLOS VEGA EN LA PUNA Y LA QUEBRADA DE HUMAHUACA (JUJUY) ENTRE 1931 Y 1945. CONSIDERACIONES SOBRE LOS REGISTROS SONOROS Y EL CONTEXTO DE LAS *PERFORMANCES* MUSICALES EN SUS TRABAJOS DE CAMPO

NANCY MARCELA SÁNCHEZ

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

Carlos Vega realizó registros sonoros de música popular en sus trabajos de campo en la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). En este trabajo reflexionamos sobre la tecnología y las técnicas de grabación empleadas por él entre 1931 y 1945, con la finalidad de reconocer cómo esos factores pudieron condicionar los registros sonoros y las ejecuciones musicales (*performances*) de los carnavalitos que estudiamos. También tenemos en cuenta los objetivos y el punto de vista de Vega al efectuar esas recolecciones en concordancia con el pensamiento científico de la época. Finalmente, con la finalidad de valorar las fuentes documentales sonoras desde un enfoque actual, revisamos la idea de contexto a partir de la propuesta de Gerard Béhague (1991, *performance practice*) y de las nociones de “ejecución escenificada” e “interacción escenificada” de James Spradley, que Béhague presenta como técnicas de campo en los estudios etnográficos.

Palabras clave: Carnavalito, registros sonoros, Carlos Vega, Jujuy, *performance* musical.

Abstract

Carlos Vega made sound registers of popular music in his field works in the Puna Jujeña and the Quebrada de Humahuaca (Jujuy). In this work we will reflect upon the technology and the recording techniques used by him between the years 1931 and 1945, in order to recognize how these factors could have conditioned the musical performances and the sound registers of the carnavalitos we are now studying. We also take into account Carlos Vega's objectives and his point of view on making those recordings according to the scientific thought of that time. Finally, with the purpose of valuing these documentary sound sources in the frame of a contemporary approach, we will revise the context idea on the basis of Gerard Béhague's ideas (1991) about the performance practice and James Spradley's notions about staged performance and staged interaction which Béhague presents as field techniques in the ethnographic works.

Key words: Carnavalito, sound registers, Carlos Vega, Jujuy, performance musical.

* * *

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre un repertorio popular documentado por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), entre 1931 y

1945, conocido como “carnaval, carnavalito y *carnavalcito*”¹. En torno a este repertorio hemos desarrollado investigaciones en el Instituto Nacional de Musicología.

En esta oportunidad reflexionamos sobre la tecnología y las técnicas de grabación empleadas entonces con el objetivo de establecer relaciones entre los registros sonoros y el contexto en el que Vega documentó los carnavalitos jujeños.

La recolección de la música popular en los comienzos de la musicología

Observamos que para grabar la música recopilada *in situ*, Vega debió aislar a los ejecutantes del entorno comunitario en el que esas prácticas tenían lugar habitualmente, a veces al aire libre y otras, en reuniones sociales en clubes o salones². Es decir que las grabaciones no se efectuaron en el ambiente natural sino en espacios cerrados y en un ámbito artificial.

Presuponemos que las limitaciones que imponía la tecnología disponible en Argentina así como los objetivos que perseguían los investigadores en la primera mitad del siglo veinte, influyeron significativamente en las ejecuciones registradas, en la selección del repertorio y en la experiencia de los intérpretes. Además, la duración de las *performances* debía ajustarse a la capacidad del soporte de la grabación. Eso pudo haber motivado la aceleración de la velocidad de las ejecuciones como también pudo haber justificado la eliminación de una o varias secciones del carnavalito popular, modificando la estructura formal de aquellas versiones que analizamos³.

El joven musicólogo le escribió una carta al Director del Museo Nacional de Historia Natural “Bernardino Rivadavia”, -institución de la que por entonces dependía la Sección de Música Indígena-, donde narra las dificultades y posibilidades que le ofrecía el equipamiento.

“Estoy seguro de que le satisfará la noticia de que el aparato grabador llena su función de la manera mas satisfactoria que pueda imaginarse, siempre dentro de lo que es dable exigir a una maquina de elementales posibilidades. Los discos, con el clima seco, se prestan mejor para la grabación, despidiendo muy poca viruta, pero luego se retuercen o arquean de tal modo que resulta casi imposible la reproducción. Afortunadamente el aparato y yo nos entendemos a las mil maravillas y no obstante estas pequeñas dificultades puedo realizar mi propósito con sólo el sobrecargo de escribir las melodías inmediatamente después de despachar al sujeto...”. (Vega, 17-04- 1931).

En los años 30 Vega que empleó un aparato marca *Detective* fabricado en 1920 por *Paillard Thorens*, con el cual la grabación se obtenía acústicamente (no por impulsos eléctricos) y su incisión lateral, sólo podía realizarse sobre discos de cera o de cartón parafinado (78 rpm)⁴. Seguramente, la preocupación por estas limitaciones era lo que impulsaba a Vega a pedirle a los

¹ Al parecer esas denominaciones y muchas otras eran utilizadas indistintamente por los nativos para designar varias piezas musicales populares a las que Vega clasificó como ‘especies’ del Cancionero Pentatónico (1998 [1944]).

² Los estudios de campo se efectuaron en las localidades jujeñas de Tilcara, Yavi, Humahuaca, Uquiá y San Salvador principalmente, y se corresponden con los viajes número 1, 2 y 41 del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, que obran en el Archivo Científico de esa institución (ACINM).

³ Carlos Vega transcribió algunos carnavalitos pero no indicó su duración, su velocidad cronométrica, ni la cantidad de veces que se repetía la pieza entera cuando se danzaba en forma espontánea y comunitaria.

⁴ A partir de 1939, empleó un grabador inglés marca *Presto* (eléctrico de incisión lateral sobre discos de acetato aunque también admitía imprimir sobre cera). Se requería un grupo electrógeno en los lugares donde no había red eléctrica, aumentando considerablemente el peso del equipaje del investigador. Estos datos figuran en la leyenda explicativa que acompaña al grabador que usó Vega que se expone en la Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología (Buenos Aires) y el artículo de Graciela Restelli (1997) que sugerimos consultar para ampliar la información. A partir de 1939, empleó un grabador inglés marca *Presto* (eléctrico de incisión lateral sobre discos de acetato aunque también admitía imprimir sobre cera). Se requería un grupo electrógeno en los lugares donde no había red eléctrica, aumentando considerablemente el peso del equipaje del investigador.

músicos “usted siga, siga...”, tal como se puede escuchar en algunos registros sonoros de campo.

Algunos carnavales incluyen introducciones pero no todos. En otros registros las piezas parecen incompletas, lo que podría interpretarse no sólo como problemas de la transmisión oral o de fallas de la memoria del ejecutante. Insistimos en que la mediación de la tecnología de la época y las técnicas de grabación influyeron en dichos registros sonoros. Concretamente, la duración de aquellos discos pudo haber obligado al musicólogo a eliminar algunas secciones o coplas de las versiones ‘originales’ que habitualmente ejecutaban los músicos populares, dando lugar a una nueva versión de los carnavales en cuestión. El comentario de Juan Pablo González (2005) sobre las versiones del cuplé grabadas entre 1910 y 1930 que se incorporaron a la música popular y folclórica en Chile, refuerza nuestra sospecha.

“Para llegar al disco, el cuplé tuvo que adaptarse al formato de tres minutos y medio, característico de la canción grabada, lo que no significaba mayor complicación para un género que se adecuaba con facilidad a los distintos requerimientos de la moda y las nuevas tecnologías”(González, 2005: 147).

Timothy Day (2002), centrado en la música académica europea, ofrece información detallada con respecto al proceso de las grabaciones acústicas que prosiguió hasta 1925, cuando se diseñó un sistema de amplificación eléctrica y destaca los inconvenientes que la escasa duración de los discos acarrea para los productores discográficos y para los ejecutantes que debían adaptar las obras a unos pocos minutos⁵.

“El tiempo de escucha tanto de los discos de una sola cara como de los cilindros a comienzos del siglo XX era de unos dos minutos. A finales de la década de 1920, una cara de un disco podía durar hasta cuatro minutos y medio; un disco de diez pulgadas, dos minutos y tres cuartos. Muy ocasionalmente se publicaban discos de doce pulgadas que pasaban de los cinco minutos”. (Day, 2000: 18).

Además, antes de la aparición de los micrófonos los ejecutantes tenían que enfocarse en las bocinas o campanas que tomaban directamente la vibración del sonido debiendo también regular la distancia frente a la máquina grabadora para controlar el volumen de la emisión sonora. Además, tanto en las grabaciones de voces como en las de instrumentos, el aparato grabador tomaba algunos rangos de frecuencia y distorsionaba otros. Por lo tanto, condicionaba de tal forma las ejecuciones musicales, que los ejecutantes debían ensayarlas aproximándose o retirándose en cada pasaje de la obra para dosificar la energía. Sin duda, todo esto incidía en la actitud de los músicos repercutiendo en el carácter y el estilo interpretativo de la música grabada.

“Rosa Ponselle tuvo menos miedo escénico cuando hizo sus primeras grabaciones, decía, que cuando debutó en el Metropolitan, pero consideraba la técnica de grabación “espantosa”, con esa “horrible campana” y esas marcas de tiza en el suelo para mostrarle cuánto debía alejarse en los agudos [...] Como la cera debía conservarse blanda siempre hacía calor y faltaba el aire en los pequeños estudios en los que se llevaban a cabo las grabaciones acústicas, “a más de treinta grados” según recordaba un músico que cantó de niño para la Compañía Gramophone en 1924”.(Day 2000: 54).

El mecanismo de grabación no era parejo y la incisión propiamente dicha era sensible ante las sonoridades potentes, de manera que la aguja podía rebotar rompiendo (irreparablemente) el material de la superficie del disco. Estos factores seguramente fueron considerados por Vega a

⁵ Estas limitaciones se prologarían hasta mediados del siglo veinte, cuando excepcionalmente, las grabaciones podían llegar a los cinco minutos y medio. En consecuencia, solía acelerarse la interpretación de las obras ‘clásicas’ suprimiendo silencios, compases o secciones enteras de la obra original. De modo que se generaba una nueva versión que era diferente a la que se interpretaba *en vivo*.

la hora de seleccionar el repertorio y las sonoridades que registró. Asimismo, advertimos que la mayoría de los registros efectuados en los dos primeros viajes de Vega son toques instrumentales y eso, probablemente, estaba relacionado con las limitaciones mencionadas, entre otros factores.

Sobre la perspectiva de Carlos Vega en sus trabajos de campo musicológico.

Para comprender adecuadamente el contexto en el que Carlos Vega y sus colaboradores efectuaron las grabaciones del repertorio en cuestión, tomamos como marco de referencia el pensamiento científico en el que se inscribía su tarea a principios del siglo veinte. Entendemos que su objetivo era recopilar ‘especies’ musicales con la mejor calidad de audio posible y desde su perspectiva coleccionista no le interesaba demasiado la función que la música cumplía socialmente. Por consiguiente, seleccionó los ejemplos de acuerdo a las posibilidades tecnológicas, a los procedimientos de grabación habituales y a las prácticas de documentación vigentes en aquella época. Apoyándonos en los aportes de Miguel Ángel García también tenemos en cuenta que la primera recolección de música popular y aborigen en Sudamérica fue realizada por Robert Lechmann Nitsche entre 1905 y 1909, quien grabó doscientos cuarenta y dos cilindros de cera que en la actualidad se encuentran en el Archivo de Fonogramas de Berlín, “convencido que estas expresiones presentaban un exotismo desbordante que se encontraba amenazado por los procesos de urbanización e industrialización”⁶. Sobre ese hito inaugural de la recolección de música en Sudamérica, el autor concluye: “su perspectiva ‘cosalista’ que proponía definir y estudiar las músicas como si fuesen objetos almacenables, influyó los estudios efectuados por los investigadores locales que lo sucedieron”⁷.

No está demás señalar que cuando Carlos Vega realizó estas grabaciones, su visión se enmarcaba perfectamente en el canon científico dominante entre los años 1930 y 1960. Su posicionamiento estaba en consonancia con la concepción científica de Lehmann-Nitsche, entre otros tantos recolectores dispersos por Europa y Estados Unidos de América⁸.

“Carlos Vega sí pudo cerrar el círculo teórico-metodológico que Lehmann-Nitsche albergaba en su mente y al que pretendía que sus materiales de campo fueran sometidos. Vega recolectó obstinadamente, realizó abundantes análisis musicológicos y clasificó sin titubeos el material recopilado. Mas allá de las críticas de las que fue blanco su actitud etnocéntrica, su visión esencialista y su ‘cosalismo’ a ultranza patentizado en la hoy ya absolutamente inadmisibles omisión del ser humano, tuvo gran mérito, se entregó sin temores y con una considerable cuota de audacia a la sistematización y elucubración teórica” (García, 2004-2005: 149-150).

Los registros sonoros grabados *in situ* en Jujuy ¿están descontextualizados?

Resulta llamativo que los registros sonoros así como también las transcripciones de los carnavalitos documentados por Carlos Vega no hayan sido sistemáticamente estudiados por musicólogos y etnomusicólogos, por tratarse de una figura destacada en este campo y porque el género carnavalito forma parte del repertorio canonizado como

‘música nacional’. Asimismo, la mayoría de los registros sonoros que nos interesan permanecen inéditos hasta el presente, aún cuando el contenido de los discos originales fue almacenado sucesivamente en soportes cada vez más prácticos y duraderos (en cinta abierta, cassette y discos compactos y otros soportes) y a pesar de que la restauración digital mejoró la calidad del audio. Pueden ser varias las causas concomitantes que abonaron este estado de situación. Si bien Vega realizó entrevistas en sus primeros viajes, no lo hizo desde la óptica actual, por lo tanto los datos que relevó son insuficientes para una reconstrucción acabada del

⁶ GARCÍA M., 2006: 37.

⁷ GARCÍA M., 2006: 36.

⁸ Para mayor información sobre los estudios realizados por recolectores como Béla Bartók y Constantin Brailouï en Europa Oriental y Occidental, se sugiere consultar Enrique Cámara de Landa (2006: 83-95).

contexto sociocultural de las comunidades que visitó entre 1931 y 1945 en Jujuy. Además, el hecho de que estos registros sonoros de campo se hayan efectuado en un ámbito artificial no implica que los mismos sean desestimados por considerarlos ‘descontextualizadas’. Tal apreciación (que no es tan sólo una hipótesis sino que hemos recibido comentarios de este tipo por parte de algunos especialistas) se apoya en una concepción limitada de la noción del contexto y de su alcance. Por consiguiente, hemos revisado ese concepto a la luz de una publicación de Gerard Béhague (1991) en la que recoge las propuestas de otros investigadores tales como Marcia Herndon que profundiza en la noción de ocasión, Norma McLeod, Richard Bauman y Roger Abrahams que aportan marcos interpretativos para entender el tipo de comunicación que constituye la *performance* (de acuerdo a la estructuración del género, a los roles y funciones, a los actos o eventos, etc.); así como también el concepto de ejecución cultural (*cultural performance*) fue ampliado por Milton Singer. Todos ellos, revisan el marco teórico metodológico para los trabajos etnográficos desde una renovada perspectiva y colaboran en la reformulación de las ideas de contexto y de prácticas de ejecución (*performance practice*). Apoyándose en los trabajos de ‘etnografía del habla’ y de arte verbal desarrollados en los 70, el etnomusicólogo concibe las ejecuciones musicales como evento y proceso y también entiende el contexto de la ejecución de un modo distinto al que proponían los estudios de folklore hasta mediados de los 80.

“Para Abrahams, el papel de un ejecutante particular es supremo por el hecho de que el ejecutante cristaliza formas y estructuras de ejecución, y tiene la habilidad de reconocer dónde (y cuándo) esas ocasiones se ofrecen y puede, por lo tanto, capitalizarlas y darles una nueva dimensión con su propio sentido de energía”

Béhague inicialmente reconoce la *performance* como fuente de estudio y luego va más allá, retomando las nociones de ‘ejecución escenificada’ (EE) e ‘interacción escenificada’ (EI) aportadas por James Spradley (1972) para el estudio teórico de la *performance*, entendiéndolas como ‘técnicas de campo’. Tanto Spradley como Béhague sostienen que los intercambios producidos entre el investigador y los colaboradores o informantes en las EE y EI proveen información acerca de las valoraciones de la práctica, la ocasión, las normas de expectativa con las que se evalúa el desarrollo del evento, sus roles y aptitudes. Igualmente, ambos especialistas sostienen que esa información es difícil o imposible de obtener en el contexto habitual en el que las prácticas colectivas de músicas populares y los rituales sagrados tienen lugar. Incluso hoy en día los investigadores prefieren realizar entrevistas o reconstruir las ejecuciones en ámbitos adecuados para obtener el mejor registro audiovisual posible, para optimizar los intercambios con los músicos y para poder preguntar sobre las categorías y los conceptos con los que cada comunidad articula las prácticas performáticas, pidiéndoles a los músicos que reiteren, fraccionen o interrumpan sus ejecuciones. Es evidente que si Vega hubiese grabado algunas *performances* callejeras o los cantos y bailes rituales en el ámbito original, tal como se realizaban en el carnaval de la Puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca, como por ejemplo la ejecución del carnaval ‘antiguo’ que describe (Vega 1952), los registros hubiesen resultado inservibles ya que resultarían ininteligibles para transcribirlos, e insistimos, la tecnología disponible no permitía hacerlo de otro modo.

Por todo lo explicado, pensamos que los registros sonoros de las *performances* grabadas por Vega en Jujuy deben estudiarse desde la perspectiva propuesta por Béhague y consideramos que deben valorarse observando los condicionamientos tecnológicos, los marcos conceptuales, el momento histórico y las características del entorno en el que se efectuaron los mismos. A partir de este marco, concluimos que las fuentes documentales pueden considerarse recontextualizadas.

Avances y hallazgos

Al trazar la tradición canónica en la que se inscribían los estudios de la musicología argentina podemos descubrir una especie de genealogía de la metodología de recolección empleada en los trabajos de campo, poniendo en evidencia la aparente neutralidad de los

criterios técnicos y de las maneras en las que la música popular fue seleccionada, registrada, almacenada y reproducida o difundida. Por otra parte, advertimos que los numerosos factores implicados en las sesiones de grabación *in situ* y en la ejecución en sí misma, en el contexto de los trabajos de campo, tienen repercusión en los actuales estudios. Por ejemplo, en los análisis que realizamos con la finalidad de reconocer las constantes rítmicas, métricas y fraseológicas del carnavalito para caracterizar las variantes estilísticas del carnaval ‘antiguo’ y el carnavalito ‘moderno’, tal como los distinguió Vega, observamos que en las transcripciones musicales efectuadas por Vega aparecen diferencias notables con respecto a lo que suena en las grabaciones que él mismo realizó, tal como lo hemos demostrado (Sánchez, 2011)⁹. Pero, teniendo en cuenta que los discos de las décadas del 30 y 40 podían escucharse una cantidad limitada de veces debido a que en cada reproducción la acción de la aguja deterioraba el material de la superficie del disco (parafinado o de cera) y eso disminuía aún más la calidad del audio, reconsideramos las causas de tales discrepancias en las pautaciones.

Fuentes documentales

Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (AC INM). Carpeta de informes del viaje N° 1 de Carlos Vega a Jujuy (1931). Fotocopia de la carta enviada por Carlos Vega al Director del ‘Museo Nacional de Historia Natural’ fechada el 17-04-1931, cuyo original obra en el Museo de Ciencias Naturales ‘Bernardino Rivadavia’ de Buenos Aires.

Copias restauradas de los registros sonoros de carnavalitos recopilados en Jujuy en los viajes número 1 y 2 de Carlos Vega, ACINM.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉHAGUE, Gerard
1991 “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical”. Buenos Aires: *VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires.
- BÉHAGUE, Gerard (ed)
1984 *Performance Practice. Ethnomusicological Perspective*. London: Greenwood Press.
- CÁMARA DE LANDA
2003 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- DAY Timothy
2002 *Un siglo de música grabada*. España: Alianza.
- GARCÍA, Miguel Ángel
2004-2005 “Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 147-157. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

⁹ En las VIII Jornadas de Música y Musicología realizadas en la Universidad Católica Argentina, hemos abordado cuestiones metodológicas y nos referimos a los aspectos estructurales del sistema rítmico en dos carnavalitos de esta misma colección de Vega (Sánchez, 2011). Los problemas que tratamos en este trabajo se incorporarán en las consideraciones referentes al análisis formal y estructural.

GARCÍA, Miguel Ángel (Cont.)

2006 “Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lechmann Nitsche” *Revista Argentina de Musicología* 7: 36-51. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

GONZÁLEZ Juan Pablo y Claudio ROLLE

2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950*. Santiago/ La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

RESELLI, Graciela

1997 “El archivo científico del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega”. *Música e Investigación N° 1*: 131-141. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

SÁNCHEZ, Nancy

2011 “El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca”, en *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA) e Instituto Nacional de Musicología.

VEGA, Carlos

2010. [1944] *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2da reedic. Facsimilar.

* * *

Nancy M. Sánchez. Cursa el *Doctorado en Música (Musicología)* en la UCA. Es Magíster en “*Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales*” (UNTreF) e “*Instrumentista en Música Popular. Folklore*” (E.M.P.A). Es Profesora de la cátedra *Folklore* en el “Dpto. de Artes Musicales y Sonoras” (I.U.N.A). Investigadora en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Participó en congresos de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana (IASPM-AI, 2005/2006/2012) y en la *Octava Semana de la Música y la Musicología* UCA -INM. Autora de contribuciones sobre músicas popular y folklórica de Argentina y Bolivia para la *Encyclopedia of Popular Music of the World* (Continuum) y de reseñas en *Transcultural Music Review* (Sibe), *Música e Investigación 18-19 INM* (2011).

* * *